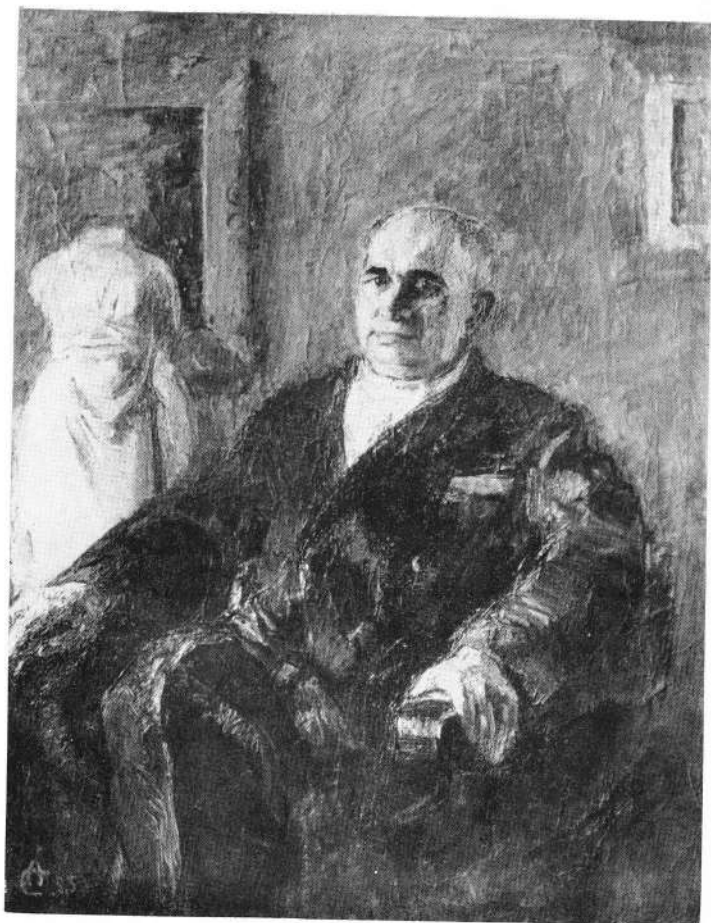


*Pagini
despre artă*

ZAMBACCIAN



Al. Ciucurencu: K. H. ZAMBACCIAN

ZAMBACCIAN

*Pagini
despre artă*

Culegere
de texte
și prefață
de
MARIN
MIHALACHE

EDITURA MERIDIANE

București, 1965

„Arta trebuie să îmbrățișeze marile năzuinți ale omenirii.“

„Am convingerea că arta va avea un rol hotărîtor în structura lumii de mîine: atît în construcția ambianței exterioare, care va alcătui decorul în care vor trăi oamenii acestei epoci, cît și în configurarea vieții morale a omenirii...“

K. H. ZAMBACCIAN

De ziua ta
de la Vedeș Gabriel
2-V-1966
Galați

PREFAȚA

Prin activitatea sa în domeniul criticii de artă, și mai ales prin aceea de colecționar care a creat și a donat statului un muzeu de mare valoare, K. H. Zambaccian (1889—1962) și-a înscris pentru totdeauna numele în istoria culturii românești.

Întreaga lui viață s-a desfășurat sub semnul unei rare pasiuni pentru artă, care îmbrățișa și alte întruchipări ale frumosului, muzica și literatura fiindu-i foarte apropiate. Dintre toate însă, graiul culorilor a fost acela care l-a fascinat. Încă din anii adolescenței, cum singur povestește, s-a apropiat de pictură, verificându-și apoi atent părerile și gustul, confruntându-le cu ale altora, — colecționari, artiști, critici — pe care-i considera mai pregătiți decât el.

Născut la Constanța, a copilărit în vecinătatea mării. Vorbind odată despre contribuția ambianței naturale în formarea omului, arăta că prezența mării i-a dat sentimentul de nemărginire. Căuta în obârșia orientală explicația aptitudinilor sale native: „sensibilitatea la culoare și melodie, dragostea pentru țesături și covoare, plăcerea smaltului de pe vasele persane, atât de suav decorate, deschidere de suflet pentru farmecul grădinilor...”

Își amintea că bunicul său iubea mult florile. De altminteri, derivând de la turcescul zambac, numele său înseamnă zambilă.

A învățat liceul în orașul natal, urmînd apoi cursuri universitare comerciale la Anvers; paralel face și studii de vioară. Predilecția pentru Luchian, ca și pentru alți mari poeți ai culorilor, ca Pallady, Petrașcu, Tonitza, Ciucurencu ș.a., pare să aibă o legătură intimă cu pasiunea sa pentru muzică. Savanta orchestrare a culorilor, distribuirea lor în ritmuri subtile, sonoritatea gravă a paletelor la unii sau, dimpotrivă, diafană la alții, l-au atras fără îndoială pe Zambaccian, a cărui retină s-a format în admirația vechilor covoare orientale. „Cînd Zambaccian desfăcea un covor, un Șiraz sau un Tebriz, rămînea ca într-un fel de copilărească prostrație, își sugea buzele, era în culmea extazului [...], asculta tot așa de smerit, cocoșat de tulburare emoțională în fotoliu, o simfonie de Beethoven, fericit cînd la picioarele lui se întindea și un covor oriental iar pe perete, în fața ochilor îl întîmpina o pictură de G. Petrașcu sau de N. Tonitza”¹.

La Anvers, s-a întîlnit cu școala flamandă, cu Rubens, fiind atras mai mult de expoziții și muzee, ca și de concerte, decît de contabilitate și alte studii privind negoțul de textile, tradițional în familia sa. Întîlnirea cu farmecul picturii a constituit pentru el o adevărată revelație; de-a lungul anilor va fi irezistibil atras către artele plastice.

Întors la Constanța în 1913, îi cunoaște pe pictorii Marius Bunescu și Theodorescu-Sion, care îl ajută să se inițieze în artă. În vremea aceea venea destul de des în Capitală, unde vizita expozițiile. Și-a adunat chiar un început de colecție, pierdută cu prilejul războiului. Mai tîrziu, mobilizat, cunoaște la Iași pe Ressu, pe Dărăscu și pe alții, lărgindu-și cercul cunoștințelor în lumea artiștilor. Îndeosebi după ce se stabilește în București (în 1923), preocupările sale de artă capătă extindere, adăugîndu-li-se pregătirea teoretică. Cu o lăudabilă sete de cunoaștere, proprie acestui spirit neastîmpărat, s-a străduit să-și însușească o cultură artistică temeinică; și-a alcătuit o bogată bibliotecă de specialitate și a căutat să se apropie de artiști, bucurîndu-se de prietenia și prețuirea multora; părtăș afectuos al creației lor, a trăit în

mijlocul pictorilor și al sculptorilor, le-a vizitat cu regularitate atelierele, le-a urmărit cu solitudine preocupările și aspirațiile, întreținînd interesante colocvii despre creația lor și a altora. Dragostea sa cea mare, mereu statornică, a fost mai ales meșterul Petrașcu; și-a dat seama printre cei dinții de valoarea europeană a acestuia, lucru ce se poate vedea și din paginile inspirate ce i-a consacrat.

Călătorind în diverse țări, a avut prilejul să viziteze muzee și expoziții, magazine de artă, monumente celebre. I-a cunoscut personal pe unii dintre artiștii francezi de seamă, iar cu unii s-a și împrietenit. Și este semnificativ de relevat că, în ceea ce privește arta străină, n-a achiziționat tablouri decît din școala franceză.

Cuvîntul său în materie de artă începe să capete curînd autoritate. Este cuvîntul unui colecționar cu prestigiu, care prin calitatea achizițiilor sale a trecut un examen. Cartea lui de vizită într-o expoziție, pe un tablou reținut, constituia un îndemn și pentru alții de a cumpăra. Amatorul de artă, cum se intitulează cu modestie în *Însemnările* sale, devenise mai degrabă un specialist, un „expert entuziast”, zice G. Călinescu.

Una din figurile pitorești ale vieții noastre artistice, Zambaccian era un bărbat de statură mijlocie, dar cu înfățișare masivă, de o structură vînjoasă, cărnos, cu trăsături orientale, cu buze senzuale, peste o gură largă, lacom de bucuriile vieții, un epicurian meridional, cu temperament învăpăiat, care se bucura uneori pînă la exaltare de armoniile naturii. Ochii săi mari, scormonitori, aveau o privire stăruitoare, avidă de a cuprinde în retina lor cît mai multe dintre frumusețile plastice ale acestei lumi. Se poate spune că la el simțul vederii căpătase o dezvoltare puțin obișnuită. Savura plăcerea privitului, a culorilor. Și tocmai acest simț, spre sfîrșitul vieții, i-a fost atacat de boală.

Omul acesta, cu unele comportări extravagante, dar cu suflet cald și generos, a slujit cu entuziasm cauza artei românești. „Cînd atîția oameni din trecut — scria tot G. Călinescu — n-au lăsat de pe urma lor nici un obiect de artă și au preferat să se fotografieze decît să pozeze unor pictori romîni, iubirea de frumos a lui K. H. Zambaccian este mișcătoare.”

¹ G. Călinescu, *Contemporanul*, 28 septembrie 1962.

Într-o vreme cînd statul nu se sîchisea de soarta artiștilor, prezența lui în ambianța noastră culturală a însemnat pentru mulți pictori și sculptori un adevărat sprijin, atît material cît și moral. El are meritul, printre altele, de a fi apreciat, încă de la primele lor manifestări, talente devenite mai tîrziu nume răsunătoare în plastica noastră. Adeseori s-a oprit și la arta tinerilor, cărora le-a arătat încredere, a scris elogios despre ei, stimulîndu-le astfel elanurile.

Activitatea sa de colecționar și critic a exercitat o influență eficientă în educarea publicului, ca și în îndrumarea propriu-zisă a artei, Zambaccian militînd pentru triumful adevăratelor valori ale plasticii romînești, pentru promovarea celor mai bune dintre tradițiile ei.

Spre deosebire de alți oameni cu bani, care nu dădeau nici o atenție artei, sau cumpărau tablouri fără valoare, numai pentru că anumiți artiști, astăzi uitați, erau atunci la modă, el a știut să aleagă ceea ce a fost mai bun, mai frumos, mai reprezentativ în plastica noastră. Cînd locuința i-a devenit neîncăpătoare pentru adăpostirea colecției, și-a cumpărat în 1943 o altă, în care se află astăzi muzeul ce-i poartă numele. Capodoperele adunate aici alcătuiesc o splendidă antologie a artei romînești din ultima parte a veacului trecut și prima jumătate a veacului nostru.

Colecția lui Zambaccian a fost deschisă amatorilor de artă cu mult înainte de a fi donată statului; întemeietorul ei a năzuit să-și prezinte comorile marelui public, căci aceste opere, spunea el, „sînt creațiile celor mai dotați fii ai țării și bucuria de a le fi putut alege nu trebuie să se transforme într-un privilegiu pentru cei puțini, ci îmi incumbă datoria de a le reda poporului...”

Colecționarul se îngemăna cu criticul de artă avizat. Intuiția și anticipările sale au fost adesea surprinzătoare. Zambaccian a desfășurat o îndelungată activitate publicistică: cronici la diverse expoziții, articole și studii mai ample, apărute în reviste și adunate selectiv, în 1943, în acele *Pagini de artă*, scrise cu emoție și înflăcărare, potrivit temperamentului său tumultuos. Au urmat, numai după doi ani, monografiile pictorilor N. Grigorescu, G. Petrașcu și Th. Pallady, cuprinzînd caracterizări judicioase cu privire la

opera acestor artiști, cît și a altora, împletite cu ample prezentări biografice, și unele amănunte legate de formarea lor artistică.

În anii de după Eliberare, Zambaccian își continuă activitatea de comentator entuziast al artei noastre plastice. Publică lucrări despre N. Tonitza, C. Medrea, C. Baba și alții, numeroase cronici, precum și o interesantă carte de amintiri, iar în cadrul Academiei R.P.R. — unde în 1948, ca o recunoaștere a meritelor sale, a fost ales membru corespondent — prezintă unele comunicări apărute apoi în revista „Studii și cercetări de istoria artei”.

Aprecierile sale sînt rodul unor observații îndelungate, verificate de viață, rezultat al unor meditații adesea în fața lucrărilor aflate în colecția sa, căci Zambaccian a avut fericirea rară de a trăi înconjurat de atîtea nestemate ale plasticii romînești. El n-a învățat formule de-a gata și n-a agreat tendințele oficiale în artă. „Autodidact, — mărturisea — mi-am făcut o educație «à rebours» și totuși nu regret, căci în loc să mă înalț la frumusețea clasică prin scriptele formelor didactice, am descoperit-o singur, tîrîndu-mă pe brînci spre piscurile ei și consider aceasta un privilegiu.”

Scrisul lui Zambaccian, adunat numai în parte între copertile acestui volum, nu s-a împiedicat de canoanele unui profesionalism adesea rigid, de uscăciunea unor idei preconceptuate. Lipsit de prejudecățile pe care școala, vrînd nevrînd, le sădește pe nesimțite, dar cu atît mai tiranic, celor ce se formează după anumite sisteme (care-și au, orice s-ar spune, schematicul lor!), Zambaccian s-a apropiat de artă cu un ochi proaspăt; exprimarea liberă, directă, fără întortochieri care să îngreuneze cititorului înțelegerea, fac din scrierile sale o lectură ușor de urmărit. El se arată în genere un om bine informat, în curent cu cercetările în domeniul istoriei artei, mereu dornic de a cunoaște ce se publică în materie de critică de artă. De altfel, în concepția sa, amator de artă nu însemna deloc un diletant; el a fost, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, un mare îndrăgostit de artă și în același timp un popularizator neobosit al valorilor noastre plastice. Scrierile sale sînt străbătute de o notă foarte personală. Incursiunilor în creația artiștilor li se adaugă adesea discuții purtate în atelierile lor, amintiri și evocări pline de farmec, precum și referiri la părerile altor critici.

„...M-am împrietenit cu K. H. Zambaccian, scria G. Călinescu, și am băgat de seamă că privea opera de artă altfel decât criticul de profesie...” Aprecierile sale asupra tablourilor erau reflecții simțite, trăite cu bucurie, de un privitor dintre cei mai pasionați, fapt recunoscut și de acad. G. Oprescu: „Criteriile sale nu erau livrești, nu ieșeau din amintirea unor pasaje din cărți, deși Zambaccian a fost totdeauna un cititor atent. Ele se formau oarecum de la sine, natural, ieșeau din senzațiile și reflecțiile în fața marilor opere... Fiecare părere avea îndărătul ei o amintire neștearsă, o plăcere vie [...] plăcerea de a se amesteca zilnic printre artiști, de a trăi o parte din zi viața acestora, de a le câștiga încrederea, de a-i face să vorbească și să-i facă confesiuni, a adus servicii remarcabile celui care-și făcuse din analiza operelor o specialitate... Zambaccian a putut să pătrundă, uneori, mai adânc în cunoașterea unui artist decât istoricul de artă care, din discreție sau din timiditate, s-a oprit la pragul atelierelor”.

Zambaccian ne-a lăsat totodată și pagini remarcabile de memorialistică, în care observația pertinentă, la obiect, a specialistului se împletește armonios cu evocarea plină de culoare, redând sugestiv atmosfera epocii prin episoade semnificative din viața artiștilor. Volumul său de amintiri, apărut în 1957 sub titlul *Insemnările unui amator de artă*, scris cu vioiciune de spirit, într-un stil atractiv, adună un material impunător prin bogăția și varietatea lui, cuprinzând pe lângă efuziuni lirice în evocarea propriei vieți, impresii pline de interes despre expoziții și artiști, ca și considerațiuni asupra unor probleme de estetică.

Străbătute de un umor subțire, trădând pe amatorul de butade care știe să cultive gluma, *Insemnările* refac un interesant itinerariu artistic. Sînt aici unele pagini scrise cu vervă, autorul dovedindu-se un portretist înzestrat cu daruri literare și spirit de observație. Cu economie de mijloace, lapidar, el izbutește să creioneze un caracter, o personalitate, însoțind mai totdeauna discuția de înalt nivel cu aluzia malițioasă, fără gravitate, care dă scrisului său o anumită savoare.

Altfel decât a făcut-o în studiile monografice, Zambaccian conturează aici portretele unora dintre artiștii noștri de seamă ca Petrașcu, Pallady, Tonitza, Șirato ș.a., ca și pe acelea, uneori

pitorești, ale unor colecționari de artă, ca dr. Dona, Al. Bogdan-Pitești, A. Simu etc., pe care i-a cunoscut și în intimitate.

Într-o formă directă, fără sfială, Zambaccian înfățișează cititorului tributul plătit și de el însuși gustului comun, entuziasmele de tinerețe pentru anumite picturi lipsite de valoare, la care a renunțat după un timp, cînd gustul său a devenit mai rafinat, căpătînd discernămintul necesar depistării adevăratelor valori.

Răsfrîngînd o îndelungată experiență personală, confesiunile acestea, indisolubil legate de artiști și colecționari, de expoziții și tablouri, poartă nota sincerității, a unei autenticități necăutate; ele se citează cu un justificat interes, contribuind la reconstituirea atmosferei epocii respective.

Întrebat, îndată după cel de-al doilea război mondial, despre rolul artei în societatea viitoare, Zambaccian făcea această profesiune de credință: „Am convingerea că arta va avea un rol hotărîtor în structura lumii de mîine: atît în construcția ambianței exterioare, care va alcătui decorul în care vor trăi oamenii acestei epoci, cît și în configurarea vieții morale a omenirii... Dacă perfecțiunile tehnice vor ușura partea materială a vieții, arta îi va da acestei lumi un stil sufletesc... Am încredere în viitor. Nimic nu poate împiedica elanul spiritual al sensibilității... Evoluția artei e fără sfîrșit. Mereu vor veni alți artiști, care vor exprima sentimentele eterne sub forme reînnoite, cu alte culori, în viziuni mai apropiate de sensibilitatea lor... Cred că va veni o epocă în care arta și gîndirea vor domina preocupările oamenilor...”

Zambaccian a rămas consecvent crezului său. Dăruindu-și colecția, declara cu o înaltă conștiință patriotică: „Pe pragul unei lumi noi, aduc acestui popor, izvor nesecat de energii și elanuri, în mijlocul căruia am văzut lumina zilei, omagiul meu recunoscător pentru ideile generoase pe care mi le-a inspirat”.

Am socotit că publicarea în acest volum a unora dintre scrierile lui Zambaccian poate fi mai mult decât utilă pentru înțelegerea drumului străbătut de plastica romînească. Aduse astăzi sub ochii cititorului, ele își păstrează încă valoarea pentru cunoaș-

terea trecutului nostru artistic, contribuind în același timp la cultivarea interesului pentru artă.

Se înțelege de la sine că în culegerea de față nu au fost cuprinse toate scrierile lui K. H. Zambaccian; ele ar fi depășit cu mult limitele unui volum.

Am lăsat adesea de-o parte numeroasele citate din lucrările altor critici, aduse în sprijinul părerilor sale, întrucât am urmărit să punem sub ochii cititorului numai opiniile lui Zambaccian.

Au mai fost apoi înlăturate unele date biografice, în genere cunoscute, care ar fi încărcat inutil culegerea, cât și pasaje lăturalnice problemelor tratate, sau depășite de vreme.

Unele referiri la colecțiile cărora aparțineau tablourile analizate, au fost și ele eliminate din text, întrucât nu mai corespund situației actuale.

Problemele de ordin mai general, de teoria artei, au fost așezate la început, iar articolele și studiile monografice grupate în două mari capitole: artiști români și artiști străini. În orînduirea materialelor am ales criteriul cronologic, pentru a da astfel cititorului posibilitatea să urmărească dezvoltarea istorică a artelor plastice.

Volumul se încheie cu *Insemnările unui amator de artă*, cea de pe urmă lucrare a lui Zambaccian, care oferă o imagine de ansamblu asupra activității sale în domeniul colecționării operelor dăruite poporului, pentru care va merita întotdeauna recunoștința noastră.

MARIN MIHALACHE

În marile epoci ale omenirii, arta s-a adresat în primul rînd mulțimii, ea a insuflat credință la egipteni, ideal la greci și virtuți la romani. Hieratismul bizantin și o bună parte din arta Renașterii au întreținut climatul cultului creștin, și acel Papă care a spus că pictura este Biblia neștiutorilor de carte, a grăit un mare adevăr.

Arta pornind din asemenea elanuri și fiind închinată unor preocupări spirituale și universale, a atins culmi nedepășite astăzi ca vizualitate.

În era modernă, arta a decăzut întrucîtva din acest punct de vedere, pentru că nu a îmbrățișat idealuri, ci a stimulat mai mult senzații intimiste și descoperiri tehnice, îndeletniciri superioare de multe ori, dar totuși simple delectații, un ideal minor uncori, artă care în secolul al XVIII-lea se adresează mai mult claselor privilegiate.

* „Contemporanul”, 11 aprilie 1947.

Cu Revoluția franceză, arta s-a lepădat de acele predilecții galante ale societății caduce. David și elevii săi s-au preocupat să sugereze poporului virtuți și civism, dar, în loc să fie realiști și să primească elan din zburciumul și avântul maselor, ei s-au întors la antici, când arta statuară greco-romană, reducând pictura la un fel de basorelief, de aceea și arta lor a rămas rece ca marmura. Tablourile lui David: *Jurământul Horaților*, *Sabinele* etc. nu ne mișcă, nu ne dau elan.

Romantismul a fost o reacție, care s-a grefat pe marile pasiuni ale omului, el s-a inspirat și din trecut, dar a scormonit și prezentul, și dacă Delacroix a pictat magistral *Intrarea cruciaților în Constantinople*, el a zugrăvit cu mai mult avânt acea capodoperă *La Liberté guidant le Peuple* (Libertatea conducând poporul) în care s-a înfățișat și pe el, cu flinta în mână și amestecat în mulțime...

Până la înlăturarea tiraniei feudale, idealurile burgheze se confundau cu cele ale poporului; pe măsură ce burghezia s-a emancipat și mai ales după Revoluția franceză ea s-a complăcut să-și însușească unele dintre prerogativele societății caduce, asimilând ceva din moravurile ei, creîndu-și astfel un nou stil de viață, care a îndepărtat-o de popor. Ca un corolar firesc, ea a stimulat și a favorizat un nou fel de artă, un compromis, care dacă nu gravitează împrejurul unei vieți galante, ca în secolul trecut, nu este lipsită totuși de un manierism searbăd, de acel academism pompos, care a tronat pe vremea regelui Ludovic Filip, a lui Napoleon al III-lea și chiar în timpul celei de a Treia Republici.

E drept că din sânul aceleiași burghezii au pornit reacții — naturalismul și realismul, apoi impresionismul — dar în afară de câțiva pictori de la Barbizon, un Th. Rousseau, Millet și alții, apoi realistul Courbet, artiști cu afinități rustice, arta de la sfârșitul secolului al XIX-lea, deși independentă și revoluționară, rămîne pe planul preocupări aproape exclusiv plastice,

care în epoca noastră devine estetism și rafinament (fauvism, cubism, suprarealism).

Nu vom nega calitatea acestei arte independente, dar îi putem discuta orizontul și lipsa de ideal, și în acest scop ne vom referi la ceea ce a fost arta alexandrină față de cea antică, o decadentă, o artă gustată de un cerc mai restrîns de rafinați și epicurieni.

— Ce-mi pasă, va spune un artist din turnul său de fildeș, eu creez pentru mine însumi și nu vreau să știu de voi!...

Îi vom răspunde că nu poate încolți o artă mare din preocupări înguste, nu poate răsări o artă universală din lipsă de ideal și, dacă acest ideal nu îmbrățișează marile năzuinți ale omenirii, arta rămîne un capriciu, o fantezie, o curiozitate, oricît de rafinată ar fi.

Marile idealuri sînt clare ca lumina, limpezi ca azurul și imense ca bolta cerească; nu există mari idealuri pe care poporul să nu și le fi însușit, poporul le sprijină și le modelează chiar, carențele sînt trecătoare, căci pînă la sfîrșit, tot poporul rămîne marele rezervor de energii și idealuri.

Rămas-a poporul indiferent față de Piramide, de Acropole?

Nu a primit el elan din *Discobolul* lui Myron, din *Victoria* de la Samotrace? Nu s-a recules el în fața frescelor lui Rafael? Nu s-a impresionat el de neliniștea interioară și de vigoarea gigantică a lui Michelangelo?

Nu a primit el avînt din *Marseillaiza*, pe care a întrupat-o atît de magistral Rude pe Arcul de Triumf?

Citind aceste rînduri unui tînăr estetic, mi-a răspuns:

— Pare că ați înclina mai mult pentru subiect în artă.

— Nu subiect, ci preocupări care să depășească cercul nostru strîmt și capriciile noastre proprii: arta trebuie să îmbrățișeze marile năzuinți ale omenirii.

*Un șold, un braț molatic de
piatră sau de lut, grăi-vor peste
timpuri, mai mult decît romanul
întregii omeniri.*

*O linie sinuoasă, o curbă care
prinde eterna frumusețe, rămîne-n
veșnicie, prinos pentru iubire,
zălog de înțelepciune.*

*Și dacă vreodată fatala întîm-
plare va stinge cea din urmă
suflare de aci, vor mai rămîne
razele de lună, surîsul înșorit,
să-mbrățișeze Forma truditului
Pămînt.*

În plastică, desenul nu trebuie să constituie un scop în sine, ci să rămînă un mijloc pentru a transcrie și a sugera forma. Desenul e în raport cu forma, ceea ce scheletul e față de corp, căci forma e totul și din ea generează orice artă plastică.

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

Desenul ce nu exprimă forma rămîne un semn și dacă excepțional, desenul nu se desfășoară în arabesc fericit, e meschin chiar.

Totuși profanul acordă o importanță disproporționată unui grafism pe care-l denumeste desen, lucru ce e explicabil de altfel, ochiul needucat oprindu-se de obicei la expresia cea mai elementară a limbajului plastic: anume la linie și contur.

Iar în măsura în care acest desen corespunde sau se apropie de imaginea cu care e familiarizat ochiul privitorului, în același raport și opera de artă i se va părea că e reușită.

De aci și favoarea de care se bucură în public mediocritatea abilă în grafism, virtuosul caligraf al formelor exterioare, despre care Cézanne spunea că are „le don funeste de la ressemblance”¹, căci virtuosul nu e preocupat de esență, de caracter și mai puțin de construcția interioară, care dă viață operei de artă.

Volumul este rezultanta formelor văzute în spațiu. Această preocupare de formă în spațiu reclamă și o condiție de soliditate și construcție. De aceea cînd Ingres picta un nud, recomanda „que les jambes soient comme des colonnes”², iar ca să ajungă la forme plastice și echilibrate, modela rotund și fără detalii, și pentru ca forma să fie cît mai frumoasă și expresivă, mergea pînă la deformare. „On déforme souvent pour réaliser mieux la vérité fût-ce en la dépassant; il n'est point de beauté expressive sans déformation”³, proclamă un estetic. Egiptenii au deformat pentru cît mai multă expresie și stil, Grecii deformau pentru a atinge idealul, Bizantinii deformează în scop hieratic. Rafael, cel mai pur meșter al liniilor și al eurytmiei, a deformat și el după nevoie.

¹ Darul funest al asemănării.

² Picioarele să fie ca niște coloane.

³ Pentru a realiza mai bine un adevăr îl deformăm, depășindu-l; nu există frumusețe expresivă fără deformare.

Ingres, cînd urmărea și căuta linia nobilă, comitea uneori conștient greșeli anatomice și călca regulile rigide academice. De pildă în *Odalisca culcată* din muzeul Luvru, vizitatorul atent va observa că lungimea torsului presupune două vertebre în plus, ceea ce e contrar condițiilor anatomice, dar Ingres călca regulile și înlătura realitatea, făcea aceste sacrificii numai pentru ca linia, curba și elipsa să răsară cît mai frumoase, mai esențial plastice.

Forma rămîne expresia cea mai concretă a vieții și este limbajul plastic caracteristic al tuturor vremurilor, bine înțeles că sensul frumuseții formale variind în timp și spațiu. Piramidele, Partenonul, catacombele, catedrala gotică, arhitectura Renașterii, cea barocă, arhitectura funcțională contemporană ne vorbesc suficient, fiind expresiile sintetice ale epocilor corespunzătoare.

Există o senzualitate a liniei și a formei, și să nu pară prea exagerat dacă prin „corespondență” găsim chiar o melodie a liniei. Savurăm un desen incisiv, grav și expresiv de Dürer, și senzația pe care o avem e analogă prin precizie, logică, măsuri și ritm cu cea pe care o avem ascultînd o pagină de Bach.

Sanguinele lui Watteau și Fragonard ne redau morbideța și langoarea ariilor din epoca galanteriei și a libertinajului.

Mai înainte de orice noțiune de artă, s-a născut ideea de formă, iar culoarea a venit mai tîrziu, după ce mult timp a servit ca un accesoriu decorativ.

Și cînd culoarea s-a emancipat și a căpătat un rol organic, niciodată nu s-a putut despărți cu totul de forma care o cuprinde.

Nu e nimic mai arbitrar decît clasificarea absolută a pictorilor în desenatori și coloristi, căci trebuie considerat că fiecare artist are desenul corespunzător temperamentului său, iar în ceea ce privește culoarea, Ingres are pînă într-o măsură mare dreptate cînd spune: „Une

chose bien dessinée est toujours assez bien peinte. Il est sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait pas trouvé la couleur qui convenait exactement à son dessin”¹.

În fond, Delacroix nu desena mai slab decît Ingres, căci ceea ce exprima romanticul prin valori și relief, clasicul Ingres exprima prin linie și modelaj; pe cînd la unul forma se delimitează prin contur, la celălalt apare din contrastul de lumină și umbră. Lupta între aceste două tabere a durat aproape jumătate de secol și astăzi încă sînt unii ce nu se împacă; totuși, pentru majoritatea contemporanilor noștri, care admiră la Luvru operele celor doi rivali de altădată, contrastul dintre ei apare cu mult atenuat. Pentru noi nu mai e nici o diferență de nivel cînd trecem de la pînza lui Delacroix *Noce Juive à Tanger* la n u d u l lui Ingres *La Baigneuse de Valpinçon*, ce sînt expuse în apropiere, la Luvru. Înțelegerea a evoluat în răstimp de un secol, căci astăzi toată lumea pătrunde și surprinde sensul înalt al formei interioare, care nu lipsește celor două genii, iar atributele și accesoriile esteticilor curente timpului lor sînt caduce astăzi.

De aceea și arta limitată la frontierele desenului propriu-zis, dacă nu e în funcție de creația plastică, degenerază de obicei în dexteritate. Desenatorii propriu-zisi au o valoare documentară, încadrîndu-se în artele minore ca și ilustratorii, caricaturistii etc.

În plastică, un pom, un deal, o casă sînt valori organice întocmai ca și trupul omenesc, avînd o formă proprie a lor și ocupînd un loc în spațiu.

Un tablou reclamă un echilibru de forme, de planuri și de valori ce se înscriu în spațiu, altfel plasticul cedează pasul decorativului sau ilustrației.

.....

¹ Un lucru bine desenat este întotdeauna destul de bine pictat. Nu poți da ca exemplu un mare desenator care să nu fi găsit culoarea potrivită desenului său.

În plastică, domnia Formei rămîne absolută și nu comportă vreun compromis. Forma delimitează ochilor noștri esențele și spiritul regatului plastic.

În artă, grija pentru formă echivalează cu buna creștere în viață, iar prin reîntoarcerea la clasicism se înțelege un cult mai pronunțat și o disciplină mai severă a formei.

CONSIDERAȚII ASUPRA CULORII *

În toate timpurile a existat o antinomie între formă și culoare. Culoarea, în antichitate, a fost considerată ca un atribut al formei, servind la împodobirea și nu la însuflețirea ei, cum e cazul în pictura de mai târziu.

Spiritul clasic nu pune temei decît pe frumusețea formală. Senzațiile provocate de bogăția și strălucirea de culoare trec drept un gen inferior, caracteristic barbarilor orientali.

Pliniu scria în această privință: „Numai cu patru tonuri, Apelles și alții au executat opere nemuritoare. Astăzi, cînd India ne trimite nămolul fluviilor sale, sîngele dragonilor și al elefanților săi, nu se mai creează capodopere, acordîndu-se mai multă valoare materiei decît geniului“.

Plutarc pledează pentru colorişti, arătînd superioritatea lor prin faptul că aceştia produc impresii mai

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

vii asupra spiritului, culoarea fiind izvorul unor iluzii mai puternice.

Trebuie admis că preocupările pictorilor colorişti fiind de natură armonică, ei concep un desen mai larg, mai sumar am putea spune, înlăturând detaliul şi analiza, forma lor apărînd de cele mai multe ori empirică.

Artişti florentini ai Renaşterii, pasionaţi de geometrie şi anatomie, dispreţuiau pe artiştii veneţieni, pe care îi calificau drept „grosolani”. Totuşi gloria picturii veneţiene nu iese micşorată de pe urma acestor deficienţe şi interesul pentru artiştii Renaşterii veneţiene este actual.

Estetica veneţiană pune mai mult preţ pe simţuri decît pe analiză. Aretino, Lodovico Dolce şi Paolo Pino exaltă în scrierile lor senzualitatea formelor şi bucuria culorilor. Paolo Pino, în dialogul său asupra picturii, afirmă că această artă reclamă o promptitudine manuală, femei frumoase şi cadru grandios.

În afară de apropierea Orientului, ceea ce a favorizat pe artiştii veneţieni în cîmpul culorii, a fost natura şi climatul.

Spaţiul marin, vaporii de apă, vibraţiile aeriene, sînt elemente care îndulcesc lumina şi o nuanţează.

Giorgione se apropie de Leonardo da Vinci, asimilează în felul lui clarobscurul şi obţine relief şi volum prin treceri imperceptibile între lumină şi umbră. Linia nu acuză conturul, acesta fiind topit în lumină. Într-astfel, formele veneţienilor apar mai puţin înscrise, dar mai rotunde, totul gravitînd împrejurul volumelor.

Ceea ce mai caracterizează arta veneţiană este panteismul ei, care diferă de umanismul metafizic al florentinilor, preocupaţi de geometrie şi anatomie.

Pictorii veneţieni văd omul legat de natură: Giorgione pictează *Venera* întinsă pe o pajişte, *Concertul* e cîmpenesc, tabloul *Furtuna* e o compoziţie tot atît de interesantă pentru peisaj, cît şi pentru figuri.

Giorgione dă tonul picturii veneţiene, care se desăvîrşeşte cu Tizian, Tintoretto, intervenind cu o notă di-

namică, în timp ce Veronese se îndreaptă către zări mai senine. Toţi aceşti meşteri, însă, se înlănţuiesc într-o viaţă scaldată în lumină şi culoare.

Ecoul picturii veneţiene răsună în pictura spaniolă prin Greco şi Velasquez, în cea flamandă prin Rubens, şi în şcoala franceză prin pictorii secolului al XVIII-lea.

Antagonismul dintre clasicismul lui Ingres şi romantismul lui Delacroix nu-i decît actualizarea vechii neînţelegeri dintre pictorii florentini şi cei veneţieni.

Delacroix, mare magician al culorii, porneşte ca un bun elev al lui Rubens. Viziunea sa se lărgeste în admiraţia lui Veronese, cîştigă în tehnică de colorit din observaţia tablourilor englezului Constable, un fel de precursor al divizionismului, care ajunsese printr-un fel de haşuri în ton să obţină variaţii, intensităţi şi frăgezimi în verdele peisajelor sale.

Pe urma lui Delacroix, pictura cîştigă în strălucire şi sonoritate, devenind muzicală. Meşterul intensifică armonia prin intervenţia tonurilor complementare.

Această muzicalitate se amplifică prin pictura în plin aer a peisagiştilor francezi. Lumina şi culoarea năvălesc în pictură şi sînt exaltate instinctiv de impresionişti (Monet, Renoir, Sisley etc.) şi, metodic, de către neoimpresionişti (Seurat).

Bineînţeles, descoperirile ştiinţifice ale lui Chevreul „La loi simultanée des couleurs”¹ şi constatările americanului Rood asupra reconstruirii la distanţă a tonului prin amestecul optic, au favorizat cercetările pictorilor, care au ajuns la vibraţii şi intensităţi nebănuite.

Această evoluţie a picturii spre lirism, spre muzicalitate, nu este un fenomen izolat, căci şi literatura e prinsă în mrejele ei. „De la musique avant toute chose”² proclamă poeţii simbolişti. Impresionismul se manifestă simultan şi în muzică: Debussy, Paul Dukas etc. exaltă

¹ Legea simultaneităţii culorilor.

² Muzica mai presus de orice.

și înlănțuiesc timbre noi, agregă disonanțe. Ce sînt oare acestea altceva decît echivalențele acordului contrariilor și amestecului optic al policromiilor picturii impresioniste?

În estetica modernă se vorbește de culoare, în muzică și literatură se întrebuințează cuvîntul paletă în legătură cu orchestrația, se caută sonorități și se dozează disonanțe în pictură. „On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint“ (Baudelaire)¹.

Ne mai putem încă întreba dacă și pe altă cale decît cea a culorii s-ar mai fi putut adăuga ceva invențiilor geniale ale artiștilor Renașterii care au scotocit totul și au epuizat aproape întregul domeniu al formelor. Domeniul formelor e ermetic. Domeniul culorii e infinitul.

Să nu uităm că dispariția marilor mecenăți, suverani, pontifi și tirani, care altădată întrețineau la curtea lor artiști, ce le decorau palate și catedrale, a redus pictura la cea de șevalet, iar artistul a pierdut din suprafață și amploare; trebuind să se concentreze într-o artă intimistă, el a căutat să cîștige prin subtilități.

Fără a căuta să știrbim ceva din suveranitatea formei, vom recunoaște că virtuțile coloristice ale picturii sînt mai căutate și mai gustate de contemporani, deoarece sensibilitatea noastră, date fiind condițiile încredite ale vieții moderne și nevroza specifică, găsește în suavitățile armonice „un calmant cérébral, un lénifiant“ (Matisse).

Omul din timpul Renașterii căuta în pictură valoarea ei figurativă, omul zilelor noastre cere picturii expresivități morale. Baudelaire obiectează puriștilor liniari: „Selon ces gens-là, la couleur ne rêve pas, ne pense pas, ne parle pas“.²

¹ În culoare se găsesc armonia, melodia și contrapunctul.

² După acești oameni, culoarea nu visează, nu gîndește, nu vorbește.

Umanistul Renașterii se delecta numai din lucrări pragmatice. Modernul se destinde prin sugestii.

Primatul desenului a circumscris domeniul picturii, dualismul forme și al culorii, a lărgit orizontul artei, stîrnind noi senzații și alți fiori.

Culoare ce legi totul, materie și spirit, tu ne însoțești din prag și pînă în depărtări, dincolo de umbră și pînă în întuneric. De ce te destăinuiești așa de greu și rămîi privilegiul unor rari inițiați?

E adevărat că mulți te-au răstignit pe formă, unii ți-au flagelat carnea de te-au frînt în linii, alții te-au sfîșiat în zdrențe și s-au împetecit din tine și foarte mulți te-au aruncat în noroi.

Nimeni însă nu te-a putut silui, și ai fugit de fast și de pretenție, ca să strălucești în taină, pe sînul unui nud, ori pe smalțul unui vas.

Culoare ce vii din haos și ești atît de vie, culoare, sublim limbaj ce nu cunoaște moarte, culoare, ultimul meu prieten ce-mi vei închide ochii!

Degas spunea că mai ușor se găsesc promisiuni geniale la artiștii de 20 de ani decât talente la cei de 50.

Pornesc la drum unii și strălucesc un timp, alții străbat ca meteorii firmamentul plastic, dar foarte puțini rămân.

În afară de predispoziție, plastica reclamă multă trudă, perseverență și mai presus de toate o credință.

Abilitatea, virtuozitatea, succesele efemere au secerat legiuni de artiști și au rămas numai cei ce au căutat să pătrundă adevărul, realizând frumosul plastic, care nu e întotdeauna cel mai format și aparent.

Forma amplă, stilul, armonia și lumina se cuceresc cu timpul în pictură și nu sînt apanajul improvizațiilor și al efectelor ușoare.

Dacă creația reclamă atîta încordare, bineînțeles că și contemplația își are exigențele ei, de aceea artiștii care onorează generația lor nu se pot adresa pentru o vreme decât unui număr restrîns de credincioși, căci recunoștința publică și succesul vin de obicei cam tîrziu.

* Din Pagini de artă, Casa Școalelor, 1943.

Peisajul industrial reclamă condiții care nu se pot cere unui peisaj oarecare, ce se poate mărgini la idilic, rustic sau pitoresc. Peisajul industrial comportă ceva constructiv și elementul abstract joacă un rol important în redarea acestui scop. De pildă, o uzină văzută de un pictor istoric ca germanul Menzel apare ca o pădure de curele, lanțuri, sîrmă și frînghii, ce sînt înfățișate în spațiu în linii drepte, curbe și unghiuri care nu dau loc la mișcare. Peisajul industrial trebuie să sugereze o energie. Industria fiind un element de producție, reprezentarea ei nu trebuie să urmărească numai aparențele, ilustrativul, efecte aeriene, nuanțe sau evanescențe, ci constructivul material și ritmul dinamic al elementelor.

Pînă astăzi la noi s-au creat foarte puține peisaje industriale în adevăratul sens. A reprezenta interioare de fabrici sau uzine în care apar doi sau trei muncitori care alimentează cu combustibilul cazanul, sau muncitori încordați la un strung sau la o pîrghie de mașină, sau peisaj cu locuințe muncitorești etc. înseamnă de fapt

* Dintr-o comunicare la Academia R.P.R.

prea puțin față de complexul pe care peisajul industrial îl reclamă...

Trebuie să fii înclinat spre abstracție ca să poți compune așa ceva. Un colorist, un idilic sau un descriptiv pot evoca, dar nu pot sesiza aceste elemente în aceeași măsură și lucrările lor rămân în consecință mai puțin constructive. Realismul socialist trebuie să îmbrățișeze forme multilaterale, nu trebuie excluse și abstracțiile atunci când ele ating scopul, și contribuția inteligenței și a logicii nu este un cusur...

Cînd în Renaștere Paolo Ucello a inventat perspectiva geometrică, el a deschis un drum nebănuit de vast picturii ce a urmat. Cubismul și expresionismul contemporan nu trebuie să rămînă la formele lor inițiale, dar trebuie să fie experimente de interpretare care dau mai mult accent și veridic în promovarea realismului. Ce găunoasă ar părea o copiere aidoma a elementelor figurative ale unei uzine în mișcare, fără de anumite simplificări și accentuări... Nu degeaba spunea Leonardo da Vinci „la pittura è cosa mentale“.

DESPRE ARTIȘTI ROMÎNI

În vara anului 1907, Grigorescu trece în lumea umbrelor, lăsând generațiilor următoare un sentiment și o viziune, pe care răscoalele țărănești din primăvara aceluiași an le-au supus unei verificări mai atente.

În 1907 dispăre „cel mai mare liric al României“, după cum îl califică I. L. Caragiale, și parcă a fost un destin ca tot în 1907 să înceapă a se împrăștiia apoteoza bucolică ce dilua în arta și literatura noastră asperitățile realităților sociale.

Noile generații de artiști, scrutînd în adîncime, sugerează, prin dîre incisive, forme mai legate și tonalități mai sobre, un realism ceva mai expresiv, care dacă nu farmecă, ne dă în schimb mai mult de reflectat.

Viziunea lui Grigorescu n-a fost lipsită totuși de adevăr, dar realismul său e unilateral, preferențial am putea spune, în orice caz mai puțin sintetic, căci Grigo-

* Editura Cartea Romînească, 1945.

rescu se complăce numai în faza devenirilor primăvăratice. „Primăvara a jucat un mare rol în viața mea“, mărturisește Grigorescu lui Delavrancea.

În afară de unele pânze din războiul de la 1877, Grigorescu nu pictează motive de iarnă și nici tristețea toamnei. Cu vremea elimină din paleta sa tonalitățile aspre și mai întunecate, evită excesul și intensitățile cromatice, după cum ocolește incisivul liniar și deformările, chiar atunci când necesități de stil și expresie le-ar fi reclamat.

Dar Grigorescu nu idealizează și nici nu poetizează, după cum greșit s-a spus.

Grigorescu alege din natură. Orișicine a putut întâlni prin colnicele și văile județelor Muscel, Prahova etc., pe acea adolescentă grațioasă, subțirică, „trasă ca prin inel“, după o expresie populară.

Sau, cine n-a văzut, călătorind prin munții noștri, pe flăcăul cu plete bălăe, un cioban sprijinit pe toiag?

În toate vremurile, marii creatori, începând din antichitate, trecând prin Renaștere și până la contemporani, un Praxitel, Botticelli, Rafael, Renoir etc., își aleg o ființă vie, pe care o consideră ca tip de frumusețe, după cum alți meșteri au preferat și s-au mărginit la tipuri de expresie sau de vigoare.

Grigorescu a devenit popular nu atât pentru însușirile sale pur plastice, care slăbiseră tocmai în perioada în care ajunsese mai slăvit, dar pentru că pictura unui țărănișm liric, optimist, feeric am putea spune, se integrează în dominantă vieții noastre culturale de pe acele vremuri (Coșbuc, mișcarea semănătoristă).

Cu timpul, înțelegerea plastică nu se putea mulțumi și opri la aceste aparențe ale perioadei de care vorbim. Reacțiunea post-impresionistă, apoi Cézanne în special, impuseseră tineretului o conștiință plastică. Artiști mai tineri, întorși din Apus, au ajuns mai exigenți. Și cum, în timpul primului război mondial, multe din cele mai valoroase opere ale lui Grigorescu fuseseră evacuate,

acest tineret nu avea alt element de judecată decât acel rest de tablouri rămas în țară prin muzeele noastre și unele pânze răzlețe, anodine, ce circulau în comerț, mai toate lucrări din ultimii ani ai meșterului, pictate în perioada dintre 1900—1907, când arta lui Grigorescu înclina spre meșteșug și virtuozitate, înregistrând sumar, învâluind totul într-o boare albicioasă, căci o boală de ochi îi alterase vederea.

În fața unui asemenea material, generația nouă a avut o îndreptățire formulând unele rezerve, căci nici amintirea lucrărilor valoroase nu i se poate invoca.

Pentru a ne face o idee mai completă asupra operei lui Grigorescu, alergăm pe vremuri pe la toți amatorii de artă, prin o mulțime de case particulare, în capitală și în provincie.

Marea expoziție retrospectivă din iunie 1938, organizată de Academia Română cu prilejul centenarului nașterii lui Grigorescu (Sala Dalles), ne-a dat un fericit prilej de a putea admira la un loc opere frumoase, ce se găseau răzlețite prin colecțiile particulare, iar în urmă, expoziția „Franța văzută de artiștii români“ [...] ne-a dat încă o dată posibilitatea de a revedea întrunite câteva din admirabilele opere ale lui Grigorescu, pictate în perioada sa de la Fontainebleau și bretonă, pentru a putea să-l prețuim, în raport cu Andreescu și ceilalți artiști de vază ai picturii noastre moderne.

Sînt talente a căror formație se desfășoară mai încet, dar evolutiv și ascendent, atingînd după un lung șir de ani o culme sintetică, cum a fost cazul pictorului francez modern Cézanne.

Sînt alte fapte, tot atât de talentate, dar mai spontane, mai fericite dintr-un punct de vedere, care nu cunosc acel calvar al creației și ating o înălțime chiar din primii ani de lucru, cum a fost cazul lui Corot, ale cărui peisaje și figuri din Italia, lucrări de tinerețe, sînt mai valoroase decât multe opere de la sfîrșit, așa denumite ale epocii din „Ville d'Avray“. Grigorescu, ca și

Corot, a avut o fericită predispoziție, o prodigioasă desfășurare a talentului său. Ca și Corot la „Ville d'Avray“, Grigorescu a avut acel asfințit palid de la Cîmpina.

Încă de la primele sale lucrări, Grigorescu manifestă un entuziasm pentru meșterii francezi de la Fontainebleau.

Stînci, izvoare, copaci, luminișuri, desișuri de pădure, poteci printre arbori etc. sînt pictate de tînărul artist român, cu vădită influență din acești meșteri francezi, dar dacă timiditatea și unele stîngăcii inerente începutului dau acestor tablouri mai puțină vigoare și caracter, în schimb latura lirică a lui Grigorescu, delicatețea tușei sale, aduc un farmec deosebit.

Ce a putut învăța Grigorescu de la acești meșteri francezi?

O viziune molcomă a naturii, spațiu și frăgezimi de la Daubigny, o truculență și un nerv cromatic de la Diaz, un cult mai profund al naturii de la Th. Rousseau, care era mai savant în compozițiile sale, dînd arborilor un sens plastic și monumental.

Mult trebuie să-l fi mișcat pe Grigorescu tabloul lui Th. Rousseau *Ieșirea din pădurea de la Fontainebleau* (astăzi în muzeul Luvru) de îndată ce, impresionat și el de același motiv, a încercat o schiță de mici dimensiuni, pe care am văzut-o cu ani în urmă în atelierul pictorului Al. Sathmary.

Grigorescu, după ce se mai împlinește în meșteșug, trece la compoziții cu figuri, redînd omul în mijlocul naturii, de care e legat prin muncă și destin (*Femeie la Barbizon, Țăran la sapă, Apus de soare la Barbizon* etc.).

Toată arta prin care Grigorescu a învățat să așeze plastic pe om în peisaj, cu acea densitate în factură, care-l face să se profileze sculptural în contra luminii, se datorește lui Millet, acesta privind cu multă simpatie încercările tînărului artist român.

Cu cîtă emoție își reamintea Grigorescu cum, într-o zi, pe cînd picta un peisaj, cineva care trecea privind lucrarea, îl băt看 pe umăr și-i spuse:

— „C'est bien, mon gars!“

Era Millet care îmi dase această diplomă.

De la Troyon, pictorul animalier francez, Grigorescu a prins ritmul formelor ce dau iluzia mișcării. Ca și Troyon, Grigorescu va picta cirezi de boi și turme de oi cu însoțitorii lor, țărani și ciobani, văzuți cu acele particularități ale luminii, care cade din spate, se cațără și se degradează pe contur.

Nici Courbet nu i-a fost indiferent. *Paznicul de la Chailly*, în bluză albastră, are ceva din masivitatea țăranilor meșterului din Ornans, și jocul de penel îl antrenează pe Grigorescu spre realizări surprinzătoare în execuția mîinilor și suplețea stofei albastre.

În factura *Stîncilor de la Fontainebleau* descoperim urmele lui Courbet în griul și brunul stîncilor, în verdele închis al vegetației mărunte din primul plan, dar arborii din dreapta cu fluiditățile frunzișului și cu argintul cerului ne duc cu gîndul la Corot.

De asemenea în peisajul *Intrarea în pădurea de la Fontainebleau*, dacă masa frunzișului și copacii ne amintesc pe Courbet, compoziția tabloului, formatul în înălțime, cerul, calitățile de tușe și colorit ale personajelor care se îndreaptă spre pădure (probabil botanistul Dr. Grecescu cu soția sa), acel gri-bleu al rochiei, galbenul pălăriei, albul hainei și verdele ierbarului, sînt de o calitate de pastă lucie ca în pînzele bune ale lui Corot.

Dar pictura în plin aer la Barbizon nu acaparează cu totul pe Grigorescu, care trece și pe la Paris, unde vizitează muzeele și expozițiile, copiind după marii meșteri, la Luvru.

Alegerea operelor și realizarea copiilor îl onorează, căci Grigorescu nu copiază în sensul imitativ și searbăd, ci interpretează prin temperament și viziune proprie.

Într-un studiu după Rubens (fragment dintr-o decoratie a Galeriei Medici de la Luvru), încearcă moli-

ciuni blonde. În schimb, în copia după *Officier chargéant* a lui Géricault, Grigorescu a prins ceva din elanul robust al romanticului francez.

În copia după un portret: *Omul cu baston* de Rembrandt, vom admira baia aurie de clar-obscur în care se topesc tonalitățile figurii modelate în moliciuni proprii lui Grigorescu portretistul.

Rembrandt și Rubens i-au lămurit taine care-i vor fi de folos mai târziu, când atacă atât de sigur și în caracter, chipurile evreilor galițieni.

În 1864, înainte de a se reîntoarce în țară, trimite ministerului o copie în mărime naturală după tabloul lui Prud'hon: *La Justice et la Vengeance poursuivant le crime*, în care Grigorescu, preocupat de compoziția ținută într-o lumină și anvelopă correggiană, reușește să ne impresioneze, la rîndul său, prin calitatea execuției.

Cînd se întoarce la Barbizon, Grigorescu își reia lucrul în plin aer, regăsindu-și tovarășii, seara, la Hanul lui Ganne, unde discuțiile erau însuflețite. Domnea acolo o comunitate patriarhală, cu multă înțelegere din partea bătrînilor pentru cei tineri. Contemplația naturii făcuse pe acești meșteri mai generoși, mai adînci.

Grigorescu asculta și se instruia.

Mic de statură, delicat în maniere, rezervat din fire, autodidact, el își apropie cu timpul și o cultură literară. Gustă pe Esop, pe Plutarh, pe Cervantes și Rabelais; dintre contemporani, pe Lamartine, pe Musset, pe Balzac. În clipe de mizantropie se remontează citind din Aristofan și Molière.

Deși foarte susceptibil, riposta rareori, dar arunca priviri fulgerătoare și își descărca sarcasmul în desen și caricatură, mai curînd decît în pictură [...]

În afară de Grigorescu, se mai fixaseră și alți tineri străini la Barbizon: olandezii Gabriel, van Weisenbruch, Mauve, ungurul Ladislav de Pal (Pál László) etc.

E în pictura acestora un aer de familie, și plăcută mi-a fost surpriza la muzeul din Amsterdam, cînd, în fața picturilor acestor olandezi, am crezut uneori că mă

aflu înaintea tablourilor lui Grigorescu de la Fontainebleau.

Cam aceeași descoperire am făcut-o și în muzeul din Budapesta, unde vaporozitățile și freamătul peisajelor lui Pál László mi-au amintit puțin pe Grigorescu, mai mult însă pe Andreescu.

Totuși, nimeni dintre acești tineri contemporani ai lui Grigorescu nu a transpus ca el fluiditățile argintii ale atmosferei, frăgezimile transparente ale frunzișului. Alții sînt mai robuști și chiar mai adînci, dar nici unul nu e mai inspirat și mai fermecător.

În privința aceasta, Grigorescu simte natura în felul lui Corot, care a rămas marele său meșter. Ca și peisagistul francez, Grigorescu pune accentul pe ansamblu [...].

Ca și în multe din peisajele lui Corot, se desprinde și în picturile lui Grigorescu cîte un copac izolat cu frunzișul transparent al crăcilor ce se apleacă ca o coamă, cu freamăt, în toată masa coroanei prin al cărui frunziș străbate privirea, descoperind azurul și ceva inefabil în aer și lumină [...]

Admirația și preferințele lui Grigorescu pentru Corot nu slăbesc niciodată și amintirea meșterului francez adie deseori în opera lui.

Din călătoria sa de mai târziu prin Italia (1874), Grigorescu ne aduce cîteva figuri de italieni în tonalități mai sumbre, ca acelea ale bolonezilor sau ale realiștilor spanioli (*Ciobanul*, *Il Pifferaro*, *Il sor Vincenzo*), dar ne mai dă și alte figuri de italience, modelate mai blond, în lumina lui Corot din perioada italiană.

O tînără țărăncă italiancă îi pozează de față, în plin aer, cu perspectiva Romei în spate, din care abia se distinge în zare cupola Bazilicii Sf. Petru, totul ținut în acea lumină sură argintie pe care o prefera Corot.

În trecere prin Grecia, Grigorescu pictează Acropole, în lumina potolită a amurgului, cînd ultimele raze cufundă zidurile și coloanele Partenonului în nuanțe

roze cărămizii, iar în vale dîre de verde și sur înconjură poalele înălțimii și acoperă terenul.

De la naturalismul lui Corot, Grigorescu trece la un panteism rustic pe care îl realizează fericit în perioada sa de la Cîmpulung-Rucăr (1870—1890), unde se retrăgea cu predilecție vara cînd se afla în țară.

Cu peisaje pictate în țară la mănăstirea Căldărușani, la Cîmpulung, pe Bărăgan, lumea începe să descopere natura noastră prin pînzele lui Grigorescu, ceea ce era o noutate pe vremea aceea, căci publicul era obișnuit să vadă în pictură numai portrete și lucrări cu subiect istoric sau mitologic.

Expune la Salonul artiștilor în viață din 1870, un număr de 27 tablouri, peisaje, portrete și flori.

A fost remarcat în special *Portretul banului Năsturel Herăscu*, lucrare de o magistrală interpretare, în care artistul excelează prin calități de stil și armonie, cu finețe remarcabilă în expresia figurii, măiestrie în desenul mâinilor, bogăție în coloritul blănii, o fantezie în nuanțele ișlicului și ale brîului oriental [...]

Cu prilejul acestei expoziții, un tînar, maestru de desen cu catedra la Buzău, Ion Andreescu, se entuziasmează de pictură și în special de Grigorescu, simțind și el nevoia să se exprime în culoare, de unde pînă atunci studiasse numai desenul la Școala de arte frumoase.

Înapoindu-se la Buzău, Andreescu încearcă să picteze, mai întîi cîteva naturi moarte (flori, pești și pepeni), apoi trece la peisaj, căutînd să prindă din culoare o expresie a naturii, corespunzătoare sentimentului său mai sobru și mai adîncit.

Vara, Grigorescu se retrăgea la Cîmpulung și mai tîrziu la Rucăr, unde cutreiera regiunea, pornind uneori în chervan [...]

E cea mai rodnică epocă în creații de valoare.

Climatul mai dulce al Muscelului, frăgezimea vegetației, atmosfera mai vaporosă a regiunii cu cerul încărcat cu nori care se desfac repede, lăsînd să apară albastrul văzduhului, inspiră lui Grigorescu frumoase peisaje...

Nu lipsește nici ființa umană din aceste priveliști. Acum Grigorescu începe să se elibereze de amintirile de la Barbizon. Nu mai așază figura retoric și monumental în felul lui Millet, ci o evocă supusă naturii, ca făcînd parte din podoabele ei.

Bărăția de la Cîmpulung e o pictură în care, pe lîngă frumusețea și stilul peisajului, găsim și o compoziție interesantă în grupurile de țărani și femei ce mișună printre teighele și pînzele ghilite ale tîrgoveților.

Bîlciul de la Cîmpulung și în special cel de la Rucăr, au o savoare de colorit și multă iscusință în valori.

Și paleta lui Grigorescu e diferențiată acum: alt cer la noi, altă lumină! Tonalitățile sînt ceva mai demarcate și nu se topecs ca în atmosfera umedă de la Fontainebleau.

În armonia brună a tabloului *Bîlciul de la Rucăr*, o pată de roșu și alta de alb (fota și cămașa unei țărănci) dau armoniei generale, în brun și aur, un accent înviorător.

Alte figuri de rucărence sînt surprinse torcînd sau cosînd; ele se supun grațios și pozează natural, fără vreo atitudine înțepenită.

Sînt sprintene în portul lor național, cu fota strînsă pe șolduri, care lasă să apară linia trupului în lungime.

Între scenele de interior sînt cîteva smulse din magia clar-obscurului (*Maternitate*), artistul reușind să țină tabloul în șoapta penumbrelor ce dau picturii o taină. În tihnita încăpere, o femeie șade și toarce lîngă o albăie în care doarme copilul. Coloritul cald și lumina se insinuează pentru a da roșului basmalei... prilej de îngînare și capului bucălat al copilului o aureolă de spume blonde.

Din acea vreme datează tabloul *Țiganca* zisă de la Ghergani, după localitatea moșiei unde îl păstra cumpărătorul tabloului, Ion Ghica.

Această lucrare importantă e susținută într-o tehnică robustă și un colorit sobru, care reamintește realismul spaniol.

O nostalgie se desprinde din privirea ei. Surîsul vag și dinții albi dau un accent deosebit figurii ușor înclinată, înfășurate într-un tulpă alb. Sveltă și mîndră, cu mîna în șold, ea încarnează tipul rasei sale. Artistul realizează un stil...

De atunci o mulțime de artiști au încercat la noi să picteze țigănci, dar nimeni nu a realizat această sinteză.

Țiganca de la Boldu (Pinacoteca din Iași) ne interesează prin plasticitatea formelor, ce rezultă din poziția brațelor încrucișate, care prin smucitura lor descheie cămașa și lasă să apară sînii în toată rotunjimea lor densă.

O altă *Țigancă* e o lucrare mai strînsă de formă și de un interes mai academic.

Un mocan cu cojocul ce-i cade pe umeri, ne privește înfipt sub pălăria cu borduri mari, ca una din acele figuri realiste ale lui Velasquez din tabloul *Los borrachos* de la muzeul Prado.

Întrebat o dată ce a văzut la muzeul din Dresda, Grigorescu răspunde: „Un portret de Velasquez și era destul!“

Tot din Muscel sînt și primele studii de boi și viței, pe care îi privește cu atenția unui portretist, pînă ce ajunge la un fel de sinteză în epoca nenumăratelor care cu boi, cînd pictează mai sumar, dar cu mișcarea veridică și articulația justă a acestor vite de jug, în mersul lor greoi.

El nu a pictat niciodată un bivoli sau o oaie neagră, avînd preferință pentru boul alb moldovenesc și mielușii albi. Vizitatorii de la Cîmpina îl găseau deseori pe artist în curtea casei sale, admirînd un bou, pe care-l

botezase „Ghiocel“ și care se obișnuise să vină singur la pozat...

Grigorescu pune multă gingășie și rafinament în pictura florilor. În fața naturilor sale moarte, pictate în perioada de la Fontainebleau, ne gîndim uneori la Fantin-Latour, dar parcă meșterul francez e ceva mai rigid, pe cînd florile lui Grigorescu sînt mai plătînde, mai suculente (în fiecare petală găsești sevă și lumină).

Portretistul Grigorescu e tot atît de gingaș cînd pictează chipurile de femei, pe care le modelează mola-tic, dînd viață și expresie din tușe delicate.

Unele din aceste portrete, mici cît o palmă, sînt ca niște sonete față de compozițiile sale de plămădeală virilă, chipuri bărbătești, *Paznicul de la Chailly*, evrei etc., în care formele sînt tratate viguros. Afară de cunoscutele țigănci, de la Ghergani și de la Boldu, aproape că nu găsești portrete de femei în mărime naturală în opera lui Grigorescu.

I-a plăcut să privească femeia de aproape, să-i simtă pulsul, respirația, căldura tenului și să-i capteze lumina ochilor.

Un chip de femeie blondă cu privirea absentă, cu părul vîlvoi, „pieptănat de vînt“, după o expresie a artistului, e pictat în transparența unor tonuri ce dau figurii o prospețime roză; albastrul unei scurteici cu blană brună întregește acordul acestui portret luminos...

Grigorescu a pictat și nuduri, dar nu prea importante. Reținem totuși efervescența blondă a „bacantei“ care întinde o cupă, plasticul unor nuduri la scăldat și castitatea adolescenței din nudul culcat, intitulat *Făr-de grijă*. Toate acestea sînt mărturia unei sensibilități care nu pune accentul atît pe formă și senzualitate, cît pe farmecul feminin.

Uneori nudul se rezumă la umăr și ceafă, pe care se ridică cu multă grație o coafură bălaie.

*

Războiul din 1877 îl îndreaptă pe artist spre alte orizonturi.

Grigorescu observă, notează, schițează spontan, în creion, în tuș sau în peniță, o mulțime de scene din război: soldați în repaus, în gardă sau la atac, convoaie de proviant, coloane de prizonieri, câte un călăreț izolat sau un infanterist atacând la baionetă, ori un dorobanș chipeș cu căciula aplecată pe o ureche etc., toate scene prinse cu spontaneitatea și ușurința caracteristică desenatorilor coloristi, care nu sînt atît de atenți la puritățile liniare cît la mișcarea formelor și relieful ce rezultă din jocul colorat de umbre și lumini.

Grigorescu e un desenator de temperament, în felul cum îl înțelegea Baudelaire pe Delacroix, în opoziție cu Ingres, desenatorul „fînețelor laborioase”.

În general, Grigorescu înclină spre pitoresc și mai puțin spre stil; de pildă el preferă literele chirilice celor latine, pentru că acestea „n-au nici un pitoresc și nici o expresie”.

Totuși, între desenele lui Grigorescu, descoperim multe interesante ca stil formal, cum ar fi acel desen de monah citind, de la Căldărușani, sau femeia în picioare intitulată *Marchiza*, *Evreul* văzut din spate etc.

E locul să amintim și de acuarelele lui Grigorescu, în special figurile de femei, care sînt lucrări de o frumoasă calitate formală și coloristică, pictorul depășind în acuarelă obișnuita notație fluidă și spontană, tratînd ca și uleiul, într-o viziune mai plină și densă.

Din tablourile pictate în timpul războiului se remarcă: capetele de prizonieri turci, schița pentru lupta de la Smîrdan, cîteva studii de călăreți. În marele tablou *Lupta de la Smîrdan* remarcăm în special avîntul soldatului la atac și raccourci-ul ostașului căzut.

Unii n-au înțeles sensul simbolic al acestor desene și picturi ale războiului. Oficialitatea ar fi vrut o pictură anecdotică și grandilocventă, care să preamărească oastea și conducătorii ei. Grigorescu, rămînînd la impresiile sale intime, a simbolizat oștirea printr-un dorobanș, iar bătaia prin avîntul unui soldat care atacă la baionetă.

I s-a reproșat că în marele său tablou *Lupta de la Smîrdan*, ar fi pictat numai soldați și nici un ofițer, la care Grigorescu ar fi răspuns că ofițerii erau înainte și că în elanul lor ar fi ieșit din cadru.

Între anii 1881 și 1887, Grigorescu lucrează alternativ în țară și în Franța, cu predilecție la Vitré, mic tîrgușor medieval din Bretania, orașel cu ulițe strîmte prinse între clădiri vechi, cu acoperișurile ascuțite ca o glugă, cu o populație rămasă la tradițiile patriarhale de omenie și bună înțelegere, unde găsește Grigorescu reculegere și dispoziție la lucru.

El a pictat acolo tablouri vibrante ce răsar din frenezia penelului, din scăpărarea petelor de culori, apărînd destrămate uneori ca perlele unui colier de mărgăritare cînd le privești de aproape, luînd însă formă la distanță și reconstituindu-se plastic, cum ar fi *Fetița bretonă*, ce vine în plin soare, *Pe plajă la Granville*, cîteva marine din Bretania, *Case la Vitré* etc.

Tot la Vitré, pictează în mai multe variante, *Bătrîna bretonă în interior*. Artistul, preocupat de contrastul dintre lumina dinafară care năvălește prin ușa deschisă, pe de o parte, și tihna interioară, ținută în penumbra, pe de alta, realizează fericit cele două aspecte: în interior, o bătrîna tricotează lîngă prag, în timp ce reflexele însoțite care pătrund prin ușa îi înviorază fața; în restul încăperii, e un murmur de griuri și cîteva accente luminoase sclipesc pe discurile unor farfurii înșiruite pe un blidar la stînga, unde mai lucește și un savuros albastru pe smalțul unui vas.

În *Amatorul de tablouri*, lumina ce străbate prin perdeaua subțire a ferestrei, mîngîie profilul personajului, care contemplează într-un fotoliu tabloul din față. Această pictură fiind ținută în tonuri potolite, e de o tainică spiritualitate.

În schimb, un freamăt feminin se desprinde din tabloul intitulat *Colț de atelier*, în care o tînără femeie,

aplecăta cu grație în fața unui blidar, desenează în mijlocul unei încăperi pline de tablouri și obiecte de artă. În fața acestui tablou criticul ziarului „Le Figaro”, evocînd pe Watteau, scrie: „S-ar presupune lucrarea unuia din supraviețuitorii acelei admirabile școli a secolului al XVIII-lea”.

În *Marină din Bretania*, ceva mai potolită, valurile sclipesc ca niște lame de argint sub un cer luminat, pe cînd în *Marină* o hulă spumoasă rostogolește valuri sub un cer vaporos.

Într-un peisaj breton Grigorescu pictează cîteva stînci în brun pe un cîmp de buruieni, în zare o dungă de ultramarin intens, pe cer un cleștar de azur.

Bătrîna de la Brolle e o pictură de un colorit mai însorit prin tonalitățile de plener, care se împletesc din verva cuțitului de paletă. Într-un cheag de pete colorate apare o bătrînă care șade pe cîmp, cu o îmbrăcăminte în care se armonizează albastrul rochiei cu albul bluzei și cu un roz viu al basmalei capului și galbenul pălăriei căzute pe jos, această masă profilîndu-se pe un peisaj de vegetații grase și luminoase, ce se pierd în planuri pînă la orizontul cel mai savuros și intens al albastrului ultramarin.

E o tehnică ceva mai sumară, care se deosebește de pictura primei sale faze de la Barbizon, cînd Grigorescu modela din penel în moliciuni ce se topeau în cuprinsul formelor. Acum linia e mai puțin observată și forma răsare dezarticulată din jocul petelor de cuțit.

Totul pornește de la senzație. Linia și forma îi sînt subordonate și armonia rămîne scopul. Grigorescu nu mai încearcă opere elaborate. De altfel, el se explică: „Numai într-o schiță poți rămîne sincer pînă la sfîrșit. Într-un tablou migălit începi să te observi și, din momentul acela, e mai mult meșteșug decît artă”.

De aceea tablourile de mai mari dimensiuni ca *Rodica*, *Primăvara*, și chiar *Lupta de la Smîrdan* sînt mai puțin fericite.

Senzația emotivă și elementul spontan sînt de o importanță covârșitoare în opera lui Grigorescu, ceea ce deducem și din cuvintele sale: „Simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbră și lumină, înfrățirea aceea a tuturor elementelor care fac sub raza unei clipe fericite ca un lucru să fie frumos, n-ai s-o mai găsești. Peste un ceas alta e fața lumii și tu ești altul... De cîte ori nu mi s-a întîmplat, cînd nu aveam culorile la mine, să văd un colț de natură admirabilă. Mă uitam la ceas ca să revin a doua zi, exact la aceeași oră să lucrez. Veneam și nu mai era nimic. Erau copacii, era valea și aceeași lumină era, dar nu mai eram eu același”.

În aceleași condițiuni un Claude Monet s-ar fi apucat totuși să picteze, el care era obiectiv și preocupat mai mult de lumină, pe care o analizează și o transpune în vibrațiile ei difuzate, cum e cazul, de pildă, cu tablourile pictate în fața catedralei din Rouen, pe care o transpune în diferitele ei aspecte, în lumina de dimineață, la prînz, în apus, pe ceață, pe ploaie sau în iarnă.

Claude Monet e mai obiectiv în fața naturii, Grigorescu mai afectiv.

Grigorescu exclamă: „Sentimentul colorează, nu pensula”, pe cînd impresioniștii francezi proclamă: „Pictura înseamnă a înregistra senzații colorate”.

Bineînțeles că obiectivismul plastic nu exclude sentimentul, dar îl condiționează. Cézanne dorește să facă din impresionism o artă solidă și durabilă, în care scop construiește, sintetizează.

Grigorescu nu înțelege sinteză din punctul de vedere cézanian. Cînd îl întreabă Petrașcu ce crede despre Manet, acesta îi răspunde:

„E șiret Manet, dar incomplet”, considerînd simplificările acestuia drept lipsă de meșteșug, ca ceva ilustrativ și literar...

Examinînd niște tablouri pictate de Grigorescu în aceeași epocă, dar în împrejurări diferite, cum ar fi

Interior cu femeie bretonă față de *Vatra la țară*, vom constata aceeași viziune plastică, aceeași factură.

Între viziunea din *Bătrîna de la Brolle* și o *Țărancă de a noastră culcată pe iarbă* nu e nici o deosebire în afară de motiv, culoare locală și peisaj.

Aceeași constatare o facem între tabloul reprezentînd o curte de fermă în Bretania și *Curtea de moșie de pe Bărăgan*.

Marina bretonă este tot atît de autentică ca și pînza intitulată *Hanul la Orații*.

Seamănă această marină cu acel „grisaille” molcom din pînzele lui Boudin?

Are această marină densitatea, vigoarea și factura aproape metalică a valurilor lui Courbet?

Găsim în această marină vibrația policromă a impresioniștilor francezi?

Paleta lui Grigorescu diferă de cea a impresioniștilor, în care domină culorile luminoase. Grigorescu, în cele mai multe din lucrările perioadei de la Vitre, Cîmpulung, așază ca bază a armoniilor sale terra di Sienna.

Așadar în arta lui Grigorescu nu se poate face, pentru aceeași perioadă, o demarcație de vizualitate plastică între realizările din Franța și cele din țară.

Cum am privi pe estetul care ar încerca să considere *Scrisoarea a doua* a lui Eminescu ca mai puțin autentică, fiindcă poetul își poartă gîndul prin Egipt, Nil și nu la Rovine, ca în *Scrisoarea a treia*?

Credem că arta lui Grigorescu trebuie mai obiectiv cercetată. Artistul trebuie mai întîi privit ca pictor, indiferent de tema preferințelor noastre, independent de ecoul pe care o fază a creației sale l-a avut în spiritualitatea unei epoci.

*

După expoziția sa de la Paris din anul 1887 (Salle Martinet) despre care Arsène Alexandre, cunoscutul critic al lui Gavarni și al impresioniștilor, a scris cîteva rînduri măgulitoare în „L'Événement” (27 februarie 1887), Grigorescu se înapoiază în țară...

Vara se retrage la Posada, unde pleneristul format la Barbizon găsește echivalente virgiliene și ne dă opere pline de farmec și frăgezimi. Prin 1893 se mută definitiv la Cîmpina, dar lumina de acolo fiind mai incandescentă, cerul mai puțin vaporos, atmosfera mai puțin umedă decît la Barbizon, arșița soarelui atenuază oarecum paleta, apoi colbul care se ridică pe marginea drumurilor noastre estompează tonalitățile locale; de aceea în tablourile lui Grigorescu din această fază aproape că nu mai găsim un roșu viu, nici un galben aprins, nici cobalt și nici un albastru intens, nici măcar un verde suculent și gras, cum e acel verde smarald al epocii anterioare, acum verdele său înclinînd spre gălbui. Petrașcu îmi spunea că în această perioadă, Grigorescu amesteca bleu de prusse cu cadmium, ca să obțină un verde încins, mai potrivit priveliștilor de la noi.

Sînt unele peisaje bucolice pictate pe Bucegi, de un cromatism strălucitor prin limpezimile cerului albastru, pe care plutesc nori albi transparenti. Pe creastă, un cioban parcă turnat în bronz, stăpînește plaiul, neguri cresc din văi.

Într-un alt tablou artistul redă un timp mohorît. Pe un drum desfundat de ploaie, perechi de boi trag din greu la un car încărcat. Pictorul a prins sfortarea viteilor ce împing în noroi sub îndemnul unui flăcău care biciuiește.

Într-o altă priveliște: doi mesteceni pe creastă, doi gemeni cu frunzișul ce pîlpîie în aer, un cioban coboară la vale, un cîine îl însoțește și turma îl urmează; în zare o boare albăstruie învăluie munții.

Într-o altă pînză, un car încărcat cu fîn, pe care stă culcat un copil ce privește absent, e tras de o pereche de boi ce merg singuri înspre sat.

E o armonie clară în acest tablou: boi albi, drum prăfuit, vegetație verzuie, fînul gălbui; doar haina copilului și căciula brună sînt singurele accente mai sumbre din această simfonie în alb.

Dar o boală de ochi începe să-i altereze vederea, obligându-l să poarte ochelari, cu două focare, întrebându-le alternativ, unul când privea motivul, altul când așternea pața de culoare; din această cauză și tehnica devine mai sumară, jocul petelor de cuțit, acel „tașism“ excesiv ducând la forme mai puțin observate, mai dezarticulate.

Totuși, el reușește în acel sfumato primăvărată să dea ritm și iluzia mișcării carelor sale cu boi, cirezilor ce coboară, ciobanului cu turma și cîinelui de stîină ce vin dinspre deal, țăranului care împinge plugul adînc în brazdă etc.

Într-o pînză privită de aproape e un dezmaț de pete, însă la distanță se reconstituie un convoi de care, o nuntă țărănească.

A atribui numai prafului acea viziune decolorată a sfîrșitului de la Cîmpina e o greșeală, căci Grigorescu și cînd pictează în interior, la adăpost de praf, e tot așa de alburii în colorit.

Grigorescu a fost mult admirat, dar mai puțin înțeles, și vreme îndelungată opera valabilă a meșterului a rămas înăbușită în apoteoza bucolică a producției ultimilor ani, cînd pentru acele subiecte preferate de public și admiratori, a fost nevoit să se repete ca să-și cîștige existența. Astfel sentimentul plastic a slăbit și s-a strecurat maniera. Pe de altă parte lirismul, spontaneitatea și verva se desfășoară în dauna stilului.

Grigorescu își da seama și se plîngea d-rului Istrati, care ne-a transmis mărturisirile meșterului (*Calendarul Minervei*, 1908):

„Nu știi cît sînt de nefericit, am îmbătrînit, nu mai pot lucra și regret amar timpul prețios pierdut.

„Dacă Statul mi-ar fi făcut măcar un modest atelier acum cîțiva ani, cînd aveam abia cu ce trăi, dar cînd eram în putere, cîte pînze de valoare pentru neamul nostru n-aș fi făcut! Ce aș fi lăsat după mine! Așa, a trebuit să fac, cum puteam, pînze, pe o sută două de lei, ca să am ceva pentru bătrînețe și am pierdut un timp

neprețuit cu care nu mă voi întîlni... Și cîte aș fi putut să fac!“

Totuși, și în aceste pînze din ultima fază a pictorului, mai descoperim un instinct și un farmec agrest, prin care a cucerit publicul și a inspirat poezii.

Opera nici unui artist român sau chiar a unui poet, în afara lui Alecsandri, nu a avut un asemenea ecou în straturile mai largi ale neamului ca pictura lui Grigorescu.

Aceasta nu se datorește numai popularității operei sale sau chiar vulgarizării unor reproduceri cu motive rustice, ci faptul că poporul se oprește întotdeauna la artistul în opera căruia se regăsește cu sensibilitatea și idealul său.

Marii meșteri ai Renașterii ca Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, Michelangelo ne uimesc prin arta desenului, a compoziției și a imaginației abstracte, și sînt uluitori ca plasticieni, dar poporul italian rămîne mai atașat de Tizian, pentru că e mai uman.

Am văzut multe manifestări de artă în Italia, între care și minunata retrospectivă „Giotto și epoca sa“, apoi strălucitele retrospective ale meșterilor venețieni Tintoretto și Veronese, dar la nici una din acestea nu am văzut să participe poporul ca la expoziția Tizian (Mostra di Tiziano) în anul 1935.

Veneau țărani din depărtări, bătrîni și bătrîne, ținînd nepoței de mîină, treceau în tăcere și admirație în fața pînzelor meșterului din Cadore, ce erau expuse vremelnice în fastuoasele săli ale palatului Pesaro de pe Canal Grande.

Tizian reprezintă sinteza Renașterii italiene, pentru că întrunește și contopește în arta sa setea de cunoaștere a florentinilor cu fiorul de viață al venețienilor, arta în finalitatea ei fiind o sublimare a vieții.

Aceeași constatare am făcut-o și în Olanda cu intimistul Vermeer van Delft, cu seninul Corot în Franța și cu substanțialul evocator al naturii, Constable, în

Anglia. Acești pictori au pătruns în sufletul, mintea și conștiința neamurilor respective.

La retrospectiva Grigorescu din 1938 a fost un număr îndoit de vizitatori decât la cele ale lui Andreescu și Luchian la un loc. Selecția operelor a fost mai îngrijită; publicul a avut prilejul să admire opera valabilă a meșterului.

Grigorescu a venit la timp, a descătușat pictura română din chingile academismului manierist, a netezit terenul pentru generațiile viitoare, a pregătit pe Andreescu, Luchian și Petrașcu.

Tot el a educat publicul pentru pictură și ne-a învățat să privim natura.

17 decembrie 1945

[DESPRE GRIGORESCU] *

Grigorescu ne-a învățat să privim natura și să transpunem direct senzațiile pe care ochiul și sufletul le percep. Impresia și clipa sînt factori determinanți în creația lui Grigorescu; de aceea pictorul și-a făurit cu timpul o artă în care verva și spontaneitatea sînt dominante.

Grigorescu e îmbătat de plin aer; lumina, culoarea și frăgezimea naturii îl absorb. E entuziast, liric și optimist dar nu idealizează și nici nu poetizează: cerne pur și simplu, alege motivele care corespund mai bine sensibilității sale.

E cel mai mare pictor român, căci el a dat direcția vie picturii românești, el a emancipat pictura de academismul strîmt și convențional. Pentru a realiza în chip concret și luminos adevărul acestei afirmații, n-avem

* *Universul literar*, 11 martie 1939. Din articolul despre Luchian.

decît să comparăm operele sale din preajma anului 1870 cu cele ale contemporanilor săi.

Grigorescu a fost considerat de unii critici de pe vremuri ca un revoluționar, ca un pictor care nu știe să deseneze. Pe atunci era și o neînțelegere a artei, văzută și considerată mai mult sub unghiul unui realism ieftin. Mulțimea nu se preocupa de esența lucrurilor ci de aspectul exterior. Se căuta imitația naturii și nu expresia ei.

Grigorescu a netezit terenul artei, dînd prilej unui Andreescu să aprofundeze. Andreescu nu e nici un entuziast și nici un liric: e un meditativ. El se concentrează, adîncind astfel lucrurile. E și el un „plenerist“, dar nu se mărginește la senzațiile vizuale, scrutează în interior și e preocupat de natura lucrurilor, de forțele ce stau ascunse și lucrează latent. În fața unui peisaj de Grigorescu ești sesizat mai mult de ambianță și de acele motive directe de pe suprafață. Andreescu sugerează puterea creatoare a naturii. În general la Grigorescu solul e redat prin niște pete și linii, în timp ce la Andreescu pămîntul e mai gras și mai substanțial. Pămîntul fecundează toate și se simte cum întreaga vegetație e înfiptă adînc în sol. Am putea spune că Grigorescu e pictorul atmosferei, iar Andreescu al pămîntului.

REFLECȚII ASUPRA PICTURII

LUI ION ANDREESCU *

Andreescu se impune prin caracterul și gravitatea operei sale, prin sobrietatea unor mijloace proprii de exprimare plastică, prin noblețea unui temperament înclinat spre contemplație meditativă, ceea ce îndreaptă pe artist cu predilecție spre teme în care ne sugerează liniștea, măreția și profunzimea naturii.

El transpune viziunea sa prin jocul larg al penelului care așterne materia de culoare în straturi ce dau picturii sale consistență; urmărind forma și volumul lucrurilor sculptează viguros din pensulă, pînă ce masa și reliefurile se desprind în profunzime. Într-astfel Andreescu rămîne întotdeauna plastic și niciodată grafic.

Nimeni în pictura noastră nu a înfipt ca el penelul în brazdă, nimeni nu a pătruns tainele naturii ca el, nimeni nu a redat ca el huma și fecundația, vegetația grasă și substanțială, construcția și structura arborilor. Pictorul ține de natură după cum țaranul e legat de glie.

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

În opera lui Andreescu nu vom întâlni lirismul și feeria lui Grigorescu, nici incandescența telurică a lui Petrașcu și mai puțin acel vis sau beatitudine de culoare ca la Luchian, în schimb în pictura acestuia vom regăsi natura vie în esențele sale, „cu podoabele ei dinafară și cu secretele dinlăuntru”. Artă lui Andreescu e profesivă de credință a unui panteist înăscut, un imn sublim adus naturii. El a „început în peisaj cu ceea ce alții unori abia pot să sfârșescă”, spunea pictorul G. D. Mirea.

În Școala de arte frumoase, în clasa lui Th. Aman, nu studiase decât desenul. De altfel pictura nu se învață și ceea ce se predă prin ateliere e convenție; culoarea și armonia sînt însușiri native în funcție de sensibilitatea retinei, senzațiile colorate ale artiștilor fiind relative în fața aceluiași motiv.

Andreescu, după terminarea cursurilor, la vîrsta de 22 ani obține prin concurs un post de maestru de desen și caligrafie la gimnaziul din Buzău (1872).

Izolarea în provincie a fost deseori prilej de reculegere și adîncire în creație. Andreescu era modest, timid și rezervat și cu toată tinerețea lui avea ceva bătrînesc în fire, o tristețe, o melancolie, poate că și presimțirea unui apropiat sfîrșit îl mistuia, toată opera artistului fiind plină de ecourile unei combustii interioare.

Încă de la primele tablouri, cu toate stîngăciile inerente începătorului, Andreescu ne prezintă o pictură gravă și așezată, ezitățile și insuficiențele sînt covîrșite de ținuta plastică a lucrurilor; paleta sa e redusă la cîteva tonuri cam întunecate: un verde închis, un roșu cărămiziu, un galben sur, un alb cenușiu, un brun specific și albastrul cerului e pronunțat cu sfiială, materia sa de culoare e deseori zgrunțuroasă, uneori cretoasă, totuși această pictură ne place, ne mișcă și convinge prin stilul, prin caracterul și prin surpriza unui primitivism necăutat.

Sînt cîteva peisaje cu colibe, pictate la marginea unui sat din împrejurimile Buzăului, care ne permit să

urmărim pe artist în dezvoltarea lui. De la aceste încercări și pînă la pînza din colecția d-lui Lazăr Munteanu e o etapă, pictura aceasta ne apare descătușată de greutatea tehnică ale începătorului, acum armonia înmoaie asperitățile pînzelor anterioare, petele de un verde mai gras și mai lucid se împletesc mai bine cu tonurile pămîntii ale terenului, tușa pensulei modelează forma în ton, dungile azurului se mărită fericit cu năframa plumburie a cerului, pictură dacă nu savantă, totuși sugestivă, de rare emoții.

Pînă la plecarea la Paris (1879) Andreescu se împlinește în meșteșug; se spune că ar fi primit și sfaturile lui Grigorescu; Petrașcu îmi spunea că meșterul de la Cîmpina avea admirație pentru Andreescu, păstra ca amintire un studiu de picior, o „academie” a tînărului artist, lucrare pe care mi-a arătat-o fiul lui Grigorescu.

În acest interval Andreescu ne dă cîteva pînze admirabile, în care factura atinge înălțimea sentimentului și a viziunii.

Cumpăna satului e o lucrare de atmosferă locală și caracter; sub un cer încins, de vară, care învăluie peisajul secetos de o tristețe dezolantă, puțul și cumpăna satului apar printre colibe ca un simbol al vieții rustice.

În schimb în peisajul *Margine de sat* natura se desfășoară din belșug și profunzime pînă în linia unor stejari și plop masivi; în tonalitatea caldă aurie a amurgului apare cîmpul de un verde saturat, coloritul caselor de lut cu acoperișurile lor variate dau sonorități grave și potolite; artistul sugerează din plin toată puterea latentă și fecundă a solului, prin brazde o dîră de pămînt întelenit amintește primitivitatea drumurilor noastre de țară.

Această operă e hrănită de o materie generoasă distribuită prin dibăcia de tușă, care dă o moliciune catifelată întregului tablou.

Credem că pe acest drum și cu asemenea opere, Andreescu ar fi rămas marele nostru peisagist și fără să fi plecat la Paris.

În fața acestei din urmă pânze, stau de multe ori timp îndelungat, cufundându-mă în mreaja și nostalgia ei îmi scrutez amintirile, pictura aceasta evocându-mi rezonanța unui Constable, pictorul englez care a influențat mult arta peisagiștilor francezi din secolul trecut. Ca și la peisagistul englez, verdele lui Andreescu variază după natura vegetației, după lumina în care apare, după anotimp; nu vom întâlni percutante și nici intensități exaltate, ci sonorități catifelate, baritonale.

Andreescu pleacă la Paris în 1879 și la salonul aceluiași an prezintă juriului două tablouri pictate în țară (*Bîlciul de la Buzău* și *Început de primăvară*). Ambele, fiind primite și expuse, ne fac dovadă că artistul sosise la Paris format. Și încă aceste pânze nu sînt dintre cele mai frumoase opere pictate de Andreescu în țară.

La Paris pictorul frecventează un timp Academia Julian. Cred că nudurile din Pinacoteca statului și din colecția Z [ambaccian] sînt din această epocă, ele fiind remarcabile ca plastică și modelaj, iar carnația lor de un roz petrificat are ceva din senzualitatea unor meșteri venețieni. Dar vara el se retrage la Barbizon în pădurea de la Fontainebleau, unde lucrează în aer liber în mijlocul naturii, îndemnat poate și de compatriotul său Grigorescu; ca amintire din acele vremuri ne-a rămas tabloul lui Grigorescu reprezentînd pe Andreescu în pădure la Barbizon: artistul e îmbrăcat într-o bluză albastră, cu ghetre, pălărie mică și purtînd puțină barbă, în felul așa-zişilor „rapins” ai vremii.

Ceea ce a văzut și învățat Andreescu în Franța nu a alterat caracterul agrest al artei sale; operele peisagiștilor de la Fontainebleau, Théodore Rousseau, Millet, apoi Corot și în special Courbet i-au deslușit multe lucruri și i-au netezit calea către natură și misterele ei, — și cum peisajul francez în sine poartă artistul la elan, *Stîncile de la Apremont* nu s-ar fi putut crea în afara acestei ambiante și fără un entuziasm pentru Courbet.

Pe vremea aceea s-au format la Fontainebleau și alți artiști străini, de talent, olandezii Marris, Mauve, Gabriel etc., ungurul Ladislas de Pal, un mare talent acesta, care a pictat viguros și amplu ca și Andreescu, ceva mai vaporos; însă nimeni nu a construit mai bine și mai frumos ca artistul român acele stînci masive în toată structura lor geologică, sau n-a redat mai virtos în scoarța unor poșghițe de culoare pădurile de mesteacăn sau de fagi și evident că aceste opere înalță pe Andreescu la nivelul meșterilor francezi.

În legătură cu unele tablouri, cum ar fi *Iarna la Barbizon*, pictat în anul 1881, s-a vorbit de impresionism și s-a făcut o apropiere a lui Andreescu de Sisley și de Pissarro.

Într-adevăr în acea epocă impresionismul triumfînd, firește că și Andreescu a cercetat cu interes operele impresionistilor și pleneristul barbizonian s-a folosit de unele inovațiuni impresioniste cum ar fi înlăturarea culorilor pămîntii, căci în lucrările lui Andreescu din această ultimă fază reiese o paletă mai luminoasă și gama culorilor de care s-a servit e mai variată și mai strălucitoare, albastrul ultramarin și cobalt intervenind mai des; viziunea lui rămîne totuși a unui plastician naturalist și pictorul nu se pierde în magia policromă a impresionistilor, care vedeau totul prin sita luminii difuzate în elementele ei spectrale, la aceștia vibrația luminii și jocul petelor de culoare estompînd de multe ori forma și consistența lucrurilor.

Dacă în tabloul *Iarna la Barbizon*, motivul și felul în care e înscris subiectul, acea „mise en page” aminteste impresionismul, viziunea și factura sînt însă diferite.

Cerul în pînza lui Andreescu e obținut printr-un modelaj larg al culorii unitare, pe cînd la impresionisti cerul apare un cîmp de vibrații, o perspectivă de pete colorate.

Motivul tabloului în sine e mai construit la Andreescu, pe cînd la impresionisti este mai mult prilej de orchestrație, apoi zăpada din pînza lui Andreescu este

ăsternută din pete modelate în alb și gri, pe când omătul impresionistilor rezultă din amestecul unor tușe policrome (alb, albastru, violet și roz) care se contopesc la distanță în retina privitorului într-un „alb vioriu“, cum ar spune Mihail Sadoveanu...

Nici frumosul tablouș *Pomi înfloriți* nu poate fi privit ca o lucrare impresionistă; e în această pînă o consistență, un acord intens și grav ca și în marele tablou al lui Claude Monet *Femmes au Jardin*, pictat înaintea impresionismului, în 1867.

Impresionist propriu-zis n-a fost Andreescu. Instinctul său îl oprește să se destrame într-un lirism de culoare, viziunea sa e mai robustă și conștiința sa plastică mai probă.

Din contra, unele pînze cum ar fi *Peisajul cu case* (1880) sau particularitățile tabloului *Iarna la Barbizon* ne îndrituiesc a-l vedea ca pe un post-impresionist, precursor al unui modernism gen Utrillo...

În afară de frumusețile naturii, Andreescu era preocupat și de căldura intimistă a picturii de interior; el mîngîia într-o lumină potolită naturile sale moarte, savuroase de pastă și catifelate de ton; cîteodată o temă ca aceea a *Găinilor* îl constrîngea la mai multă vervă din cauza jocului îndrăcit de pene sure și roșii, dar în general Andreescu, spre deosebire de Grigorescu, nu e pictorul vervei și al spontaneității.

Din contra, admirăm *Modelul costumat* pentru rafinament și subtilitate; artistul a știut să dozeze într-o lumină cristalizată forma cu strălucirile unui albastru mătăsos.

Andreescu reîntors în țară se reculege din contactul cu pictura apuseană și ne apare mai independent. Cele din urmă pînze pictate sînt mărturia acestui proces. Andreescu stăpînește acum toată claviatura nuanțelor, știe să păstreze caracterul lucrurilor fără a insista asupra lor, totul se îmbină și se modulează fericit; deși viguros în tușă, pictura apare totuși înmuiată prin acea știință a valorilor, adică a raporturilor tonale.

Opera sa e restrînsă numeric, căci pictorul moare la vîrsta de 32 ani (1882), dar nici un artist român nu ne-a lăsat atîtea opere de valoare universală ca Andreescu. Pînzele: *Iarna la Barbizon*, *Stîncile de la Apremont*, *La arat*, *Pădurea de mesteacăn*, *Margine de sat*, *Păbarul cu trandafiri* etc., stau pe înaltă scară de creație și au cîstit în atîtea rînduri arta noastră plastică în Forul picturii moderne apusene.

Andreescu va rămîne pentru generațiile viitoare de artiști o disciplină și un izvor de înprospătare. Artă sa ne reține și ne mișcă, invitîndu-ne printr-o adîncire a lucrurilor la elevație.

Dincolo de ceea ce ochiul percepe concret, dincolo de tot ce se cheamă motiv sau subiect, din acel regat fără de formă și hotar al imponderabilului, se revărsă uneori culoarea luminoasă de o serafică muzicalitate.

I-a fost dat lui Luchian să fie pentru pictura română acel generator inițiat, care a sintetizat pe căi intuitive aspirațiile noilor generații spre piscuri de adevăr și lumină.

Dacă în perioada formației sale, Luchian s-a adăpat la izvorul artei moderne franceze și dacă unele influențe se interceptează în opera sa, personalitatea artistului e așa de puternică, încât rămîne un focar independent, ce a determinat exegeza de cromatism atât de caracteristică picturii române contemporane.

Luchian este rezultanta energiilor creatoare ale geniului românesc; în Luchian s-au împletit și s-au dospit cele mai frumoase însușiri ale acestui popor, care își

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

descarcă emoția fie într-o poezie limpede, armonioasă și discretă, fie în arabescul elementelor luate din natură și pe care le țese în canavaua unor armonii mai grave; nu e nici stilul popoarelor mediteraneene, nu e nici acel miraj cromatic al fanteziei orientale, e pur și simplu o incantație învăluită în candoare și mister.

Nu se putea ca acest tezaur al artei populare să nu se infiltreze în arta noastră cultă, trebuiau însă străbătute etapele inerente formației unei școli plastice... Grigorescu ne-a educat, el ne-a învățat să privim natura și să transpunem direct senzațiile pe care ochiul și sufletul le percep. Impresia și clipa sînt factorii determinanți în creația lui Grigorescu, de aceea pictorul și-a făurit cu timpul o artă în care verva și spontaneitatea sînt dominante.

Grigorescu este îmbătat de plin aer: lumina, culoarea și frăgezimea naturii îl absorb. Grigorescu a fost cel dintîi, el a netezit terenul artei, dînd prilej unui Andreescu să aprofundeze. Andreescu nu e nici entuziasmat și nici liric, rămîne un meditativ. El se concentrează, adîncind lucrurile și, deși preferă pictura în plin aer, nu se mărginește la senzațiile vizuale, căci scrutează în interior, e preocupat de natura lucrurilor, de forțele ce stau ascunse, și lucrează latent.

În fața unui peisaj de Grigorescu ești sesizat mai mult de ambianță și de acele motive directe de suprafață.

Andreescu e impresionat de puterea creatoare a naturii, pe cînd Grigorescu ne redă solul în niște pete și linii, care se degradează în spațiu; Andreescu înfige penelul adînc în brazdă și ne sugerează fecunditatea pămîntului gras și substanțial.

Pictura română a pășit prin Grigorescu și Andreescu în direcția naturalistă, și era firesc să apară într-o zi talentul care, mistuit în lupta spiritului cu materia, să se elibereze și să plutească în spiritualitate, să simtă și el acel „enchantement de dépasser la vision directe et le sujet imposé”.

Pictorul Ștefan Luchian e feciorul boierului Dimitrie Luchian, originar din Moldova; fire romantică, scria versuri în tinerețe, cânta din flaut și era un pătimăș sportman; ciclist întrepid, a câștigat prima cursă București—Giurgiu, a avut cai de curse, a dus o viață de dandy, a fost elegant și de o ținută impecabilă, om de viață și de societate.

Multă vreme, pictura nu a fost pentru Luchian o profesie, ci mai de grabă o pasiune; abia mai târziu, după vârsta de patruzeci de ani, ținut pe patul suferinței din cauza unei boli necruțătoare, s-a consacrat cu totul picturii și a meditat plastic.

Că a fost predestinat unei creații superioare, nu încapă îndoială. Încă din primii ani de Belle Arte (1885), manifestă însușiri excepționale și e refractar rutinei academice. Luchian caută alte orizonturi și întâlnește pe Grigorescu, care pe acele vremuri era proscris de meșterii școlii, fiind considerat diletant și amator.

În o mulțime de lucrări din tinerețe, mai cu seamă în unele pânze și acuarele bucolice, se poate urmări ceea ce a putut învăța Luchian de la Grigorescu. Uneori și mai târziu răsună ecouri grigoresciene în opera lui Luchian, vezi tabloul *Tăietorul de lemne* (1906) și *Atelierul pictorului*, din colecția dr. Dona.

Terminând Școala de arte frumoase din București (1890), Luchian pleacă la München, unde nu găsește o atmosferă prielnică de dezvoltare. În acest scurt popas, Luchian frecventează cu predilecție muzeele, cercetează în special vechea Pinacotecă, unde studiază copiind pe vechii maeștri.

Amintindu-și de acele vremuri spunea: „Când îl copiam pe Rembrandt, simțeam că mă înalț“.

Pleacă apoi la Paris (1891), unde se înscrie la Academia Julian, școală ce trecea pe atunci drept cea mai independentă.

Care era atmosfera la Paris pe acele vremuri?

Manet murise în 1885 și gloria lui se răspîndea uriașă. O artă liberă de convenții academice, o teh-

nică largă și sintetică, o paletă vie și luminoasă caracterizează pictura lui. Lucrările sale *Le Déjeuner sur l'herbe* și *Olympia*, premergătoare impresionismului, atrăgeau curiozitatea și entuziasmul tineretului de pe acele vremuri.

Luchian, care frecventa la Paris pe celebrul colecționar român Georges de Bellio, avu prilejul să se familiarizeze cu operele impresionistilor francezi din colecția ilustrului compatriot, unde se găseau peste 100 pânze din cele mai interesante, de Manet, Monet, Renoir, Degas, Sisley, Pissarro etc., în timp ce în muzeele franceze nu se găseau operele acestor independenți, care abia mai târziu, prin donația Caillebotte, au pătruns în Musée du Luxembourg, nu fără rezistența înverșunată a oficialității academice.

Luchian nu pare să fi cunoscut îndeajuns opera lui Cézanne; de altfel meșterul francez trăia izolat la Aix și nu expunea la saloane, iar prima expoziție mai importantă a operelor sale a fost organizată de Vollard în 1895, doi ani de la plecarea lui Luchian din Paris.

Pe lângă predilecția pentru Manet, Luchian primi înrîurirea incisivului Degas, compozitorul inventiv al scenelor de interior, al câmpului de curse. Unele pasteluri ale lui Luchian, cum ar fi *Alecu Literatu, Moș Niculae*, diverse scene de curse și de interior, ne seduc prin compoziția lor ingenioasă, prin acea „mise en page“ în care excela Degas.

Luchian pare să se fi interesat de încercările lui Gauguin și Van Gogh, ca toți tinerii artiști ce roiau pe atunci împrejurul Academiei Julian (Maurice Denis, Emile Bernard, Sérurier, Odilon Redon, Bonnard etc.) [...]

Ca și dînșii, Luchian trebuie să fi manifestat interes și admirație în special pentru Gauguin, a cărui artă, de un sintetism oarecum decorativ, n-a rămas fără ecou în pictura de maturitate a meșterului român.

Analizînd una din lucrările importante ale lui Luchian, compoziția denumită *Lăutul* sau *Toaleta copi-*

lului (1912), vom constata că armonia intensă și luminoasă este obținută prin acordul unor suprafețe colorate încercuite în forme largi, fără ca formele să fie reliefate prea plastic, pentru ca difuziunea și cursul ondulăției coloristice să nu fie stinjenite. Cu acest prilej, e interesant să menționăm că pictorul francez Marquet, cu prilejul unei călătorii prin țara noastră (1933), examinând acest tablou mi-a confirmat aceste interpretări.

În arta română, Luchian a fost acela care a eliberat viziunea picturală de preocupările unui realism direct, ridicând plastica autohtonă la un nivel de intelectualitate ce nu fusese atins de nimeni până atunci.

În pictura lui Luchian, forma, lumina și culoarea converg spre o artă sintetică, în care culoarea ține rolul preponderent. [...]

Prin culoare, Luchian nu înțelege o îmbrăcămintă și nici un mozaic de pete colorate; culoarea lui Luchian nu se difuzează în elementele spectrului solar și nu e nici vibrație în atmosferă ca la impresioniști, ci e organică și germinează din natura lucrurilor. În opera lui Luchian, lumina nu e un artificiu și efect, lumina nu rezultă din contrastul jocului de clar-obscur, lumina e climatul tabloului, lumina lui radiază din fiecare moleculă de culoare, iar întreaga suprafață a picturii sale e un câmp incandescent.

Un tablou de Luchian e, înainte de toate, armonie și lumină, căci artistul pare că ar fi vrut să închine prin opera sa un imn luminii.

Guillaume Apollinaire spunea de Matisse: „Si l'on devait comparer l'oeuvre d'Henri Matisse à quelque chose, il faudrait choisir l'orange. Comme elle, l'oeuvre de Matisse est un fruit de lumière éclatante¹. Pe alte căi decât Matisse, Luchian a ajuns aproape la același rezultat: o pictură luminoasă, care dă o imagine vizuală agreabilă și o mare emoție spirituală. Pe când în opera

¹ Dacă opera lui Henri Matisse ar trebui comparată cu vreun lucru, ar trebui să alegi portocala. Ca și ea, opera lui Matisse este un fruct cu lumină strălucitoare.

meșterului francez, dominanta e optimismul și fantezia, în pictura artistului român s-a strecurat o melancolie, o discretă duioșie, caracteristică melodiei și poeziei populare.

Rodul acestei perioade nu este mare numeric și sînt unele pînze admirabile nerealizate complet, totuși calitatea lor este excepțională.

Luchian a fost un inițiat și arta sa rămîne pentru pictura românească un izvor viu de reîmprospătare, prin sinceritatea și originalitatea viziunii sale, prin intensitatea luminoasă a pînzelor sale, prin acea dematerializare și *lumină interioară* la care a ajuns prin contribuția tuturor facultăților sale sufletești și intelectuale; apoi prin dragostea sa de a crea o artă din ce a găsit mai propriu în neamul său; o ulică, niște garoafe, cîteva petale de anemone sau de trandafiri, conțin toată frăgezimea naturii noastre, cromatica sa ne sugerează toată melancolia duioasă a celor mai delicate poeme din folclor și poighița sa de culoare „strălucind ca smaltul“ ne dă senzația savuroasă a artei noastre populare, toate acestea bineînțeles prin retina, sensibilitatea și sufletul celui mai rafinat artist plastic român. Luchian spunea: „Noi, pictorii, privim cu ochii, dar lucrăm cu sufletul“.

În acest scop i-au repudiat mijloacele ieftine; în toată opera lui de maturitate, nu veți găsi nimic ilustrativ, nimic descriptiv, nici o anecdotă, ci numai esență. Luchian ține de acel specific românesc mai mult decât alții, care l-au căutat în superficialul anecdotic și ilustrativ al motivelor populare.

Încă din 1908 în peisajele pictate la mănăstirea Brebu, Luchian este preocupat de o lumină și un cromatism în care se modelează melancolia sa. Cîteodată un verde măsliniu de rezonanță gravă sau un galben trist evocă aceste stări sufletești.

Curtea mănăstirii Brebu, Casa lui moș Gheorghe, Turnul mănăstirii etc., sînt dintre cele mai frumoase lucrări ale acestei perioade.

În peisajele denumite *Vara*, Luchian desfășoară o exuberanță tonală de verde intens, care sugerează puterea vegetației în plină creștere. Printre crăcile plopilor, un joc de pete albastre transpune azurul cerului imaculat de vară, iar lumina solară, intensă și incandescentă, se revarsă în abundență printre trunchiurile plopilor, reflectându-se în pete vii pe ziduri și pe sol.

Un mic peisaj din colecția Cioflec e pictat într-o grădină; jocul de verde al vegetației e mai prețios prin accente de galben și unele pete de vermillon, gardul e tratat prin pete largi și grase de griuri mai negricioase; pictorul ne-a dat echivalentul în culoare al unei naturi mai fragede într-o zi de primăvară ceva mai umedă.

În *Ghereta Filantropiei* (pastel din colecția Dr. Dona), Luchian transpune tristețea iernii în accente și lumini potolite.

O cascadă de tonuri intense și luminoase, à la Van Gogh, găsim în peisajul *Moara* [de la Poduri]. E un „plein air” văzut sintetic, într-o tehnică ce aduce câteodată cu aceea a lui Cézanne, cum ar fi planurile de iarbă și arbuști ce se desfășoară înspre orizontul cu cer albastru ceva mai învăluit.

În primul plan clădirea morii e pictată în pete largi și grase, cu un acoperiș de brunuri în care se reflectează tonurile de verde ale unui copac, ce se înalță în apropiere.

Printre cupele roșii se revarsă apa în torente, cu spume albe și galbene, întregul tablou e ținut într-o sonoritate cromatică excepțională.

O altă minune de „plin aer” ceva mai expresionist e peisajul *După ploaie*. Un cer încărcat de nori ce fug, în afară de o mică porțiune, în care albastrul cerului apare mai luminos. Umbra norilor se descrie pe dealurile orizontului, vântul leagănă copacii din centrul tabloului, provocând niște ondulații de verde sonor și luminos.

Primul plan al vegetației e gras, lucid și auriu.

Nu mai avem a face cu un impresionist ce ne transpune vibrațiile difuzate ale luminii exterioare, ci cu un expresionist ce ne sugerează intens culoarea locală a lucrurilor văzute în plină lumină.

Un mic peisaj conține toată frăgezimea unui luminii, redat printr-un cromatism de tonuri vii, variind între verzele profund și verzele veronese, câmpul irradiind un galben încins, iar cerul acoperind zarea de nuanțe de „gris bleu și gris perle”.

În peisajul din Moinești, Luchian rămîne la un sentiment mai candid al naturii, pictorul vede și transpune ca un primitiv păstrînd intensă doar senzația cromatică.

În *Scara cu flori*, Luchian desfășoară o tehnică mai largă, pentru ca să răsară exuberantă din jocul petelor policrome ale florilor, variind în infinite nuanțe de verde, roz, lila și unele accente de vermillon sonor.

Armonia e susținută și de unele tonuri cărămizii, brune sau pămîntoase ale ulcelelor de flori, ce sînt răs-firate pe o scară de piatră scaldată în plină lumină solară.

Anemonele... sînt dintre cele mai frumoase flori pictate de meșter. Pe un fond brun se desfășoară cu multă vervă pete roșii, violete, lila și galbene ale buchetului de anemone, pus într-un vas cu reflexe de verde intens și luminos.

În timp ce *Anemonele* muzeului Simu sînt pictate în plină reculegere și ating un sintetism excepțional, pe un fond cărămiziu se profilează într-un vas alb, niște anemone realizate prin pete modulate în roșu, roz, lila; o floare purpurie căzută jos lîngă vas, dă armoniei pedala de profunzime cromatică...

Dar *Crizantemele* și marele tablou al *Trandafirilor* (ambele din colecția Z.) sînt cele două momente culminante ale acestui gen; în *Crizanteme* transpiră toată convulsiunea interioară a pictorului, pe cînd în *Trandafiri* e o clipă de destindere, un surîs în natură și lumină.

Și cînd Luchian trece la figura umană, atunci el se dematerializează complet. Expresia, lumina și culoarea

sînt echivalentele combustiei sale interioare (vezi auto-portretele, apoi *Moș Niculae*).

Capul de copil (colecția Z.) e cea mai completă realizare a genului, atît ca expresie, cît și ca lumină și modelaj, în această pînă plutește ceva din misterul rembrandtian.

Luchian spre sfîrșitul vieții s-a înălțat în viziune, a întrezărit o nirvană cromatică și, cu toate că sleit de forțe, a atacat într-un elan suprem, ca strigătul lebedei, acea minunată compoziție *Lăutul*...

A sintetizat ca și Gauguin, a încercuit în forme ample suprafețe de culoare pură și intensă, pentru ca să atingă un ansamblu vizual sugestiv și sonor, ce-i drept cu un caracter mai decorativ, căci a trebuit să sacrifice culorii unele elemente ce dau mai multă plasticitate, dar care ar fi întrerupt în schimb undulația luminoasă a tabloului.

Cu toate că pentru unii pînza pare neterminată — de altfel Luchian era grav bolnav pe atunci (1912) —, totuși această operă se poate considera ca o lucrare de apogeu, genialitatea transpirînd din ea și tabloul rămîne testamentul lui Luchian.

Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Șirato și alții mai tineri au sesizat importanța acestui moment înălțător al plasticii romîne și din opera lor se reflectă entuziasmul pentru acest „Luchian.”

Luchian determină o tradiție, căci în arta lui se răsfrîng calitățile specifice ale artei neamului său. Nici Andreescu și nici Grigorescu, cu toate însușirile lor, nu au creat o tradiție trainică, ci au avut niște urmași manierști.

Expoziția retrospectivă Luchian (Fundăția Dalles, martie 1939) ne-a dat măsura talentului pictorului.

Expoziția a fost o sărbătoare pentru ochi, geniul lui Luchian era viu și arta sa n-a rămas fără ecou. Am evocat atunci cuvintele eclesiastului: „Veniți de luați lumină!”.

Martie 1939.

G. PETRASCU *

Arta lui Petrașcu impune prin plenitudinea formelor sale, prin gravitatea unor armonii mai sumbre, prin acel magic ce rezultă din lumina stranie a tablourilor sale și, în sfîrșit, prin unele particularități substanțiale, care dau picturii sale prețiozitate, bogăție și conținut.

Uneori pictura sa e halucinantă prin contraste; culorile par țîsnite din piroferă; lumini telurice dau mister obiectelor. Îl văd pe artist ca pe un alchimist cu viziuni apocaliptice.

Maurice Denis scrie că pictura e o caricatură a senzațiilor primite.

Petrașcu îmi spunea că pictura e o exagerație a lucrurilor.

Artistul nostru exprimă natura în esențele și caracterul ei și nu din aparențe; de aceea pictura lui Petrașcu nu poate fi impresionistă.

* Editura Cartea Romînească, 1945.

Am auzit pe unii făcând rezerve asupra artei lui Petrașcu, fiindcă pictura acestuia ar sta mai mult pe planul material și prea puțin pe cel spiritual.

Presupunând că ar fi așa, nu trebuie uitat că Petrașcu ne compensează prin excepționalele sale virtuți plastice și uneori prin aspectul fantasc al operei sale.

Dar aplicația la materie nu exclude spiritualitatea, după cum nici spiritualitatea nu respinge materia.

Greco și Cézanne le-au întrunit și cine ar putea susține că tot ce au pictat aceștia se datorește numai prealabilei concepții?

Și apoi cine poate determina cât se datorește spiritului, cât pornește din subconștient și cât revine chiar hazardului?

Ceea ce dă artei lor acel caracter straniu e în primul rînd deformația.

Deformațiile lui Greco sînt de ordin psihologic. Necesitatea de a spiritualiza, de a dematerializa figura umană îl determină să prelungească forma, dar aceste deformații mai țin și de fiziologic, căci artistul nu suferă lumina și lucra în semiobscuritate.

Deformațiile lui Cézanne sînt uneori de ordinul subconștientului; ele se pot atribui și unor anumite condiții de vizualitate, caracteristice pictorului, care în cele mai multe cazuri se supunea unor necesități de stil și ritm.

De altfel Cézanne nu putea suferi abilitățile grafismului și în această privință el mărturisește: „Le contour me fuit“, dar în schimb cine a construit mai bine și mai solid, cine a afirmat mai intens și expresiv caracterul formelor și volumul lucrurilor?

Cam același lucru se petrece și cu Petrașcu, artistul adăugînd ceva particular datorit retinei sale. Petrașcu fiind miop înregistrează straniu unele refracțiuni, aceasta spre folosul artei romîne. Altfel, ne-ar fi lipsit artistul care să împletească realul cu irealul și să ne dea magicul.

Ceea ce se cere de către unii lui Petrașcu în materie de desen, puritate și suplețe, trebuie căutat la stilisti, și bineînțeles că ceea ce are în particular acest remarcabil colorist nu vom găsi la stilisti; sînt două ipostaze care se exclud prin natura lucrurilor. [...]

În general, o fatalitate ne împiedică să judecăm pe contemporani la justa lor valoare. Poate că ne lipsește un recul, orizontul nostru fiind prea strîmt și încă plin de convenționalul vieții curente. Sîntem adesea mai indulgenți cu mediocritățile și le acordăm mai ușor simpatie.

Ce tare ancestrale deformează oare simțul nostru de proporție?

Rămînem prizonierii prejudecăților în care ne complacem și ne vine foarte greu să ne desprindem de rutină.

Ca să nu ne cufundăm în istoria veacurilor, să ne amintim numai de cazuri din secolul trecut: Delacroix, Manet, Cézanne și alții au întâmpinat crîncene adversități; dar la noi, cine poate susține că Luchian și Petrașcu treceau prin 1910 drept cei mai reprezentativi ai generației?

Nu sînt încă pe buzele tuturor numele contemporanilor mai răsfățați, care și astăzi înțelenesc calea artei romîne?

Totuși Petrașcu a învins; el are admiratori fanatici care au lărgit cercul amatorilor săi și astăzi arta meșterului s-a impus „nolens volens“ și acolo unde uneori lumina pătrunde prin crăpăturile obloanelor.

Pictura este realizarea în formă și culori a unei senzații și emoții vizuale. Realizarea aceasta nu este absolută față de motiv, ci relativă, și aceasta în raport cu temperamentul și rafinamentul artistului, deoarece în formă și culori sînt infinite posibilități de a sugera emoția și senzația, iar prin creație se urmărește învierea acestor posibilități; ca să vorbim mai limpede, în artă nu trebuie să căutăm imitația lucrurilor, ci felul cum aceste lucruri sînt reprezentate sau exprimate.

Intrînd într-o expoziție Petrașcu și aruncînd privirea asupra ansamblului, sîntem cu toții impresionați mai întîi de unitatea personalității sale; constatăm un artist dîrz și neșovăitor în credința și vizualitatea sa, o autentică exprimare plastică și o dominantă pasiune pentru culoare.

La fel ca într-o corală în care vocile suave se împletesc cu voci virile, sprijinindu-se pe sunetele metalice de orgă, pictura lui Petrașcu converge la armonii grave, arta meșterului nefiind o artă de seducție și nici de impresie, ci o artă expresivă de sobrietate religioasă.

Toată fantezia meșterului tinde la o cît mai bogată armonie de culoare, prin care artistul înobilează cele mai umile obiecte, o cratiță, o ulcică, o floare de cîmp. Acestea devin, prin artă, obiecte prețioase și rare, după cum subiecte, așa-zis nobile, pot fi banalizate de penelul unui artist mediocru.

Cu toate că realist concentrat, Petrașcu, prin armonie, prin acel simț subtil al valorilor, printr-o vizualitate aparte, crează în fiecare tablou un climat care merge de la seninul contemplativ pînă la mistic.

Cercetînd unele naturi moarte sau portrete și trecînd peste obiectul în sine, ne adîncim în misterul umbrelor și al penumbrelor sale; în climatul fondului acestor tablouri găsim o altă lume, al cărei ecou dă tablourilor ceva straniu și halucinant.

E adevărat că meșterul nu pare preocupat de abstract, de altfel mi-a și spus-o sincer: „Eu caut să le fac frumoase“. Totuși cîteodată prin instinct și conformație interioară atinge fantascul, avînd uneori scilipiri ce ne îndrituiesc a-l înrudi cu unii dintre cei mai mari pictori ai omenirii.

Petrașcu, născut în 1872, e de fel din Tecuci, orașel de provincie, fără orizont și fără convulsii, așezare de viață patriarhală, unde natura nu predispune pe om la elan și reverie ca în ținuturile mediteraneene, dar nici la acel „spleen“ al regiunilor brumate ale nordului;

iarna cu satisfacțiile ei de cămin, primăvara cu florile din grădină și parfumul aerului proaspăt, vara cu căldurile ce ne îndreaptă spre umbră și ne gonesc la vie, toamna plumburie ce constrînge la interiorizare și la conservare — iată climatul în care a crescut Petrașcu, iată elementul specific din care se va inspira el.

Așa ne explicăm că natura moartă, florile, o casă la vie, portretul familiei sau al cîte unui prieten, un interior, o biserică veche, niște clădiri păraginite, rămîn motivele sale de predilecție, afară de cazul cînd elanul de reîmprospătare al ochilor îl conduce spre țărmurile marine sau înspre zărilor îndepărtate ale Occidentului.

Încă de pe băncile gimnaziului, Petrașcu arată dispoziție pentru desen.

Profesorul său Ulinescu îl încurajează. Probabil că prin caietele de curs trebuie să se fi aflat pagini pline cu schițe și viniete în peniță.

Și la liceul real din Brăila, Petrașcu nu încetează de a desena, prilej pentru fratele său mai mare, Nicolae, să-și dea seama de vocația lui Iorgu.

După terminarea liceului, Petrașcu se înscrie în 1893 la Facultatea de științe naturale din București, urmînd în același timp și cursurile Școlii de arte frumoase. Dar de la o vreme părăsește universitatea și se consacră numai picturii, pentru a absolvi școala în 1898, în clasa lui Mîrea.

Pe vremea aceea lumea noastră artistică era împărțită în două tabere: unii se complăceau în academismul propovăduit de Aman, Mîrea și emulii lor, iar alții se entuziasmau de arta liberă și mai vie a pleneristului Grigorescu. Am citit în cronicile de pe vremuri cum Grigorescu era tratat drept amator cu lipsuri în desen și drept revoluționar.

Tineretul mai luminat se îndrepta însă spre Grigorescu și dintre toți artiștii mai tineri, Petrașcu a fost acela care l-a simțit mai bine, l-a înțeles mai just și l-a iubit mai mult.

Petrașcu a rămas pînă astăzi cel mai convins și entuziast admirator al lui Grigorescu. Nimeni altul ca Petrașcu nu v-ar putea explica arta meșterului, care a fost primul pictor român în adevăratul sens al cuvîntului. Grigorescu găsisse o artă didactică convențională, și el a trebuit ca în ignoranța generală, nu numai să îndrumeze arta înspre viață și adevăr, dar să formeze și gustul public, creînd și o ambianță de iubitori de artă, în care scop, ce-i drept, a făcut și unele concesii...

Făceam uneori rezerve asupra lui Grigorescu. Petrașcu mi l-a lămurit și m-a făcut să-l înțeleg.

Verva lui Grigorescu, farmecul viziunii sale, moli-ciunea tușei și anvelopa aurie a pînzelor sale, uneori correggiană, au găsit în Petrașcu un fanatic apărător și cînd vreun limbuz trece cu ușurință peste Grigorescu, Petrașcu tăcut îl fixează cu dispreț și cu secretă suferință...

Petrașcu asocia la admirația sa pentru Grigorescu și pe Andreescu, care îl entuziasmează prin caracterul mai profund și mai sobru al picturii sale.

Admirația și cultul pentru Grigorescu au mers atît de departe, încît Petrașcu a călătorit în 1919 și 1921 în Franța, prin locurile pe unde se oprise meșterul său iubit, pictînd de multe ori aceleași teme prin orașelele vechi ale Breitaniei, la Morlaix sau pe țărmurile bretonne de la Saint Enogat, Saint Malo sau Dinard.

Petrașcu, pictor de temperament și colorist cu predilecție, a plecat de la Grigorescu al acestei perioade. Toată factura meșterului și chiar viziunea uneori, au fost asimilate fericit de Petrașcu. El nu a făcut însă manierism, ci a evoluat succesiv, pînă ce și-a găsit drumul propriu.

Am fost chemat o dată de un prieten colecționar să-mi dau părerea asupra unei pînze. Un cap de femeie legat într-un tulpă alb, semnat Grigorescu. Motivul, armonia, stilul lucrării erau grigoresciene. Totuși, prin vigoarea tușei, prin unele accente mai robuste, am avut o nedu-

merire. Bănuiala s-a strecurat în mine și am trimis pe amator la Petrașcu, care și-a recunoscut imediat pînza din tinerețe, ștergînd semnătura apocrifă a lui Grigorescu, pe care un anticar fără scrupule o aplicase.

Amatorul a rămas tot așa de satisfăcut ca și cînd ar fi achiziționat un Grigorescu original. De altfel o frumoasă pînză de Petrașcu din tinerețe are valoarea pînzelor din maturitate.

Petrașcu făcuse cunoștința lui Grigorescu prin colegul său Strîmbulescu, amîndoi venind des în atelierul meșterului, unde aduceau încercările lor și primeau sfaturi.

Grigorescu recomandă într-o zi pe Petrașcu ministrului de instrucție de pe vremuri, Spiru Haret, și acesta îi acordă o bursă la Paris, în anul 1898.

Educația artistică a lui Petrașcu se împlinește la Luvru¹, unde artistul contemplează, cercetează tehnica, compară stilurile și se adîncește în artă. Mi-a descris ore întregi calitățile pînzelor lui Velasquez, portretul *Infantelor Margareta și Maria Tereza*, *Concertul cîmpenesc* a lui Giorgione, *Portretul omului cu mînușa* și alte pînze pictate de Tizian. *Autoportretul* lui Rembrandt, pînza cu marele nud intitulată *Bethsabée*, interiorul de măcelărie cu boul jupuit, apoi unele tablouri flamande, cele englezești în special; pentru Hoggarth și vînjosul peisagist Constable avea o predilecție. Meșterii francezi începînd cu Claude Lorrain, Poussin, Watteau, Chardin, Prud'hon, pe care-l iubea atît de mult Grigorescu, pînă la modernul Manet, trecînd prin Géricault, Delacroix, Daumier, Corot și meșterii peisagiști de la Fontainebleau, i-au dat prilejul să urmărească evoluția artei franceze, care tinde la adevăr, prin simplificare și sinteză.

Delacroix și Daumier pare să-l fi mișcat mult pe Petrașcu, căci mi-a vorbit des și mult de ei. În arta lui

¹ Intr-o scrisoare din 12 mai 1931, Petrașcu scrie următoarele lui N. Grigorescu: „Abia am văzut saloanele, care m-au lăsat indiferent. Pretentios probabil, cred însă că se poate face mai frumos, mai bine. Luvrul are din ce în ce un deosebit farmec pentru mine”.

Petrașcu este un substrat din pateticul romantic. Cromatismul acela dramatic în sonorități de roș și albastru, aduce în unele pânze ecoul școlii din 1830.

În 1902, înainte de a se înapoia definitiv în țară, se abate la Londra ca să viziteze muzeul Național Gallery și British Museum. Este impresionat puternic de *Autoportretul* lui Rembrandt, figura cu o bonetă pe cap, de o factură largă și robustă, de acea pânză senzuală *Femeia la baie*, de portretul unei bătrâne, de acea elegantă pânză, portretul Isabellei Brandt cu pălărie și penaj, pictată de Rubens, și mai cu seamă de portretul lui Filip al IV-lea de Velasquez, figură senină, modelată în tonuri luminoase, roze, sifefale.

Trecând prin Olanda e copleșit de Rembrandt, se adâncește privind *Sindicii*, cea mai mare compoziție de portrete; e uluit de viziunea și tehnica acelei magistrale pânze *Ruth și Booz*, în care Rembrandt a dezlănțuit toată patima sa de colorist, plămădind cu furie materia colorată, modelând gras în straturi de pastă, cu tot ce-i cădea la îndemână, cuțitul de paletă, penelul sau cu degetul și chiar cu palma, sculptând din culoare acele două figuri, care au rămas pînă astăzi de o fragedă, puternică și orbitoare strălucire cromatică.

În drum spre țară se mai oprește și la München, unde Rubens tronează în ale sale senzuale compoziții, cu portrete etc. Mai găsește acolo și acel Tizian excepțional, portretul împăratului Carol al V-lea, portret de bătrînețe, expresiv și de caracter, cu privirea halucinantă a împăratului, care pare că scrutează infinitul; magistrală pictură clădită pe armonie aurie ce este valorată de roșul intens al covorului de jos.

Dar beția supremă a retinei o are în fața lui Velasquez la Viena, unde se găsesc portretele celor cinci *Infanți*. De câte ori am vorbit de ele, era tot mai curios, mai înflăcărat. Petrașcu își amintea de tonalitățile din aceste pânze pronunțând evocator: roz, gri, argintiu,

negru, roș, și cu fiecare culoare enunțată aveam impresia că se înalță, aruncându-și privirea spre cutia sa de culori.

Pentru spanioli Petrașcu are cel mai înalt cult; pot afirma că viziunea sa cromatică s-a mai subtilizat după călătoria din Spania, prin 1929.

Las Meninas, grandioasa compoziție a lui Velasquez, portretele lui Goya, *Înmormîntarea contelui Orgaz* a lui Greco, sînt pentru Petrașcu, tatăl, fiul și sf. duh al picturii.

Petrașcu s-a reîntors din Spania ca de la un haegalic pictural.

Într-o convorbire avută cu unul dintre artiștii noștri mai pricepuți, am comparat pictura lui Petrașcu cu aceea a unui spaniol. „Un Velasquez ratat“, mi-a ripostat el, nedîndu-și seama că prin resentimentul său s-a strecurat indirect un omagiu pentru arta lui Petrașcu...

Petrașcu a făcut prin Italia mai multe călătorii, mai des la Veneția, patria marilor simfoniști ai paletei.

Compozițiile alegorice ale lui Tintoretto din Palatul Dogilor, precum și marele tavan pictat de Veronese în gloria Veneției, *Cina din casa lui Levy* de la Academie, tot de Veronese, atîtea și atîtea alte minuni din orașul lagunelor, au înviorat îndelung ochii meșterului.

La Galeria Pitti, tot Tizian îl reține mai mult cu acel portret denumit „al unui necunoscut“, de fapt al Ducei Norfolk, cu bustul de femeie *La Flora* — întruchipare ideală a frumuseții blonde venețiene —, apoi acea neîntrecută compoziție cu trei figuri intitulată *Concertul*, lucrare tot de Tizian, atribuită odată lui Giorgione.

Din ultima călătorie la Florența ne-a adus un halucinant *San Miniato*, în lumină lunatică și în culori stranii. Soția meșterului îmi spunea că artistul era copleșit de emoții la Florența. În fața Venerei lui Tizian plînsese.

Mi-a vorbit și de roșul capei din portretul Papei Iuliu de Rafael, de portretul atât de expresiv al Papei Paul al III-lea din compoziția cu trei personaje a muzeului din Neapole, de alegoria *Educației Amorousului*, apoi de *Amorul cast și cel profan*, toate pânze de Tizian.

Din această înșirare a operelor ne putem face o idee de climatul în care se complăce meșterul: e climatul marilor colorişti.

*

Reîntorcându-ne la expozițiile pictorului, aflăm că în anul 1907 expune vreo 20 de pânze pictate la Assuan, în Egipt. Pictorul lucrează mai mult în tempera, „en détrempe”, cum îi spun francezii.

Procedeu întrebuințat de cei vechi până la invenția picturii în ulei, pictura în tempera dă fluidității și armonii argintii și se potrivește de minune pentru peisajele țărilor meridionale, unde perspectiva aeriană, spațiul, seraficul reclamă un material mai puțin gras, substanța mai diluată și deloc onctuoasă...

Paleta lui Petrașcu e restrânsă și se limitează la alb, ocre, jaune, crom mai puțin, rouge indien, rouge, vermillon, cadmium citron și moyen, outremer, bleu de cobalt și bleu mineral, verde émeraude și negru ivoire.

Petrașcu e și un admirabil acuarelist. El obține efecte surprinzătoare dintr-un material așa de fluid și reușește să dea chiar un fel de consistență culorilor de apă. Acuarelele sale sînt de o rară plasticitate.

Desenele sale se sprijină mai mult pe valori decît pe suplețe liniară, și obține prin hașurile grase ale creionului forme pline și contraste puternice.

Mai toată măiestria lui Petrașcu stă în ochiul său, care sesizează noblețea de tonuri, pe care le exaltă prin temperament și le valorifică în armonii.

Procesul luminii în sine nu-l preocupă. El n-a analizat-o ca impresioniștii francezi, pe lângă care a trecut indiferent pentru tehnica lor; lumina e pentru Petrașcu un element al armoniei și rezultă numai din jocul valorilor.

Se spune despre dînsul că nu ar fi un desenator; într-adevăr conturul nu-l preocupă în sensul grafic, căci linia e o abstracție, o convenție și nu există în natură, forma născînd din contrastul tonurilor. Nu e atît de preocupat de geometrie și nici de perspectivă. Iluzia spațiului și a adîncimii, nu o sugerează cu ajutorul perspectivei liniare, ci pe cale coloristică, printr-o succesiune a valorilor...

La fel ca și Jongkind, care spunea: „Ma peinture a besoin de vieillir”¹, Petrașcu îmi arăta cîte o pînză mai veche exclamînd: „Vecchio” și apoi, mîngîind cu palma suprafața tabloului, îmi explica: „Pictura trebuie să fie ca vinul de calitate: pe măsură ce se învechește să devină mai bună...”

El pictează dintr-o dată cu elan „alla prima”, cum spuneau cei din Renaștere, „à l'envolée” cum spuneau francezii; aceasta fără preparație de desen, rareori după cîteva indicații preliminare din penel. În fierbințeala creației e ca un halucinat, privește, strîngîndu-și pleoapele și vede prin ochii săi miopi o lume de pete colorate pe care nu le putem bănuși și pe care le admirăm însă, după creație, în pînzele sale.

Într-o zi l-am surprins radios în fața șevaletului: reușise un tablou și dansa fluierînd un menuetto de Mozart.

De obicei meșterul malaxează culoarea cu lama cuțitului, așterne apoi vertiginos pasta pe pînză; pictura ce rezultă e grasă sau fluidă, onctuoasă sau sgrunțoasă, în raport cu senzația pictorului, care se transmite instinctiv. Îi place însă ca pînza să fie bine hrănită de culoare, căci știe că aceste picturi cîștigă în timp.

Mi-a povestit cazul unui pictor orb, care continua să viziteze expozițiile, dibuind tablourile, pipăind materia și delectîndu-se tactil din reliefurile unui sîn, sau din rotunjimea unui braț.

.....

¹ Pictura mea are nevoie să se învechiească.

Pictorul ne aduce opere definitive, cum ar fi *Moara lui Stamate* din Nicorești, naturi moarte, flori, peisaje, precum și o patetică pictură *Tîrgul Ocna după ploaie*, în care un cer tulburat în griuri învăluie dealurile negre-verzi, iar în vale acoperișurile roșii și gri închise ale caselor dau cadență smaraldului profund al vegetației umede.

O scenă de plener, *Femeia cu pălăria roșie în grădină*, o altă femeie la mare, apoi *Bujorii* sînt pictate cu atîta sevă, că nici natura n-ar putea să le dea mai mult.

Pictorul e acum împlinit în meșteșug, arta sa cîștigă în adîncime, paleta e mai suavă și mai sonoră, armoniile sînt mai topite și contrastele se atenuază, viziunea sa plastică este liberată de ultimele influențe grigoresciene. Petrașcu urcă o înaltă creastă de creație.

Personalitatea sa e vădită, viziunea sa este din cele mai autentice din mișcarea artistică europeană.

Petrașcu, chiar atunci cînd copiază o pictură, face o nouă creație. De pildă, tabloul lui Mihai Viteazul al lui Lapatti, din care s-a inspirat meșterul nu atît ca pictură, ci mai mult ca motiv al compoziției, a ieșit din penelul lui Petrașcu o operă cu totul diferită și mult superioară, atît ca dinamism cît și ca armonie de culoare.

Petrașcu ne-a dat peisaje caracteristic dobrogene, apoi marine, în care prin tușe și cromatism, artistul sugerează fluiditate și extaz. În tabloul *Femei la mare* armonia de albastru ondulează în modulații extrem de fericite, cele două femei realizate plastic dînd tabloului prestanța compozițiilor clasice.

Într-o altă marină, în care verdele smarald se îmbină cu ultramarinul zărilor îndepărtate, o femeie pe țârm șade sub umbrela liliachie, rozul fișului de pe pălăria galbenă de paie înviorînd armonia nostalgică a tabloului.

În *Moara din Balcic*, Petrașcu atinge apogeul ca pictor de valori. Tot tabloul se scaldă în armonie topită în „grisperle“, cum se spunea despre fericitele lucrări ale

lui Corot. Tot în expoziția aceasta a figurat *Autoportretul*... construit viguros și larg într-un modelaj gras, păstos, în armonie gri-argintie.

În expoziția de la Ateneu din 1915 artistul ne mai aduce peisaje din Nicorești, scene virgiliene cum ar fi *Întoarcerea de la muncă*. O armonie scăldată în aur, inspirată parcă din belșugul lanurilor de grîu, printre care o femeie în albastru se reîntoarce în amurg, negrul și pata albă a cîinelui dînd vibrațiilor un sprijin ca de pedală.

Toate aceste opere au entuziasmat pe amatorii expoziției din 1915, de la Ateneu. A fost un triumf. În cîteva zile Petrașcu vinde 70 de opere, realizînd 70 mii lei aur, sumă frumoasă pentru o țară ca România de pe vremuri...

În 1919 Petrașcu, călătorind în nordul Franței, pe urmele lui Grigorescu, ne aduce peisaje din Vitré, din Morlaix, marine din Saint Malo, din Saint Enogat, de la Dinard. Puțini în pictura contemporană au zugrăvit marea ca Petrașcu. Courbet ne-a redat viguros mișcarea valurilor metalice; Boudin a sesizat mai bine cercurile, undulația norilor, impresioniștii excelează în vibrația undelor, dar acea nostalgie marină pe care numai noi, cei născuți și crescuți la mare credeam c-o simțim, ne-a redat-o magistral Petrașcu, cel născut la șes.

La mare sau prin ținuturile încărcate cu vapori, unde lumina vine tamisată și contrastele dispar, paleta lui Petrașcu se înmoaie ca prin minune. În această atmosferă învăluită, vînjosul pictor se potolește, negrul lui se diluează pe paletă, roșul se calmează, iar albastrul și cobaltul se îmbină într-o baie de „verde émeraude“, dînd picturii acea fericită armonie și noblețe apuseană.

Marina din Saint Malo a stîrnit admirația cunoscătorilor de artă din Zürich, Basel, Berna etc., cînd a fost expusă acolo în 1943.

Peisajele din Vitré și Morlaix pe care le-a pictat Grigorescu, sînt schițe vibrante sau tablouri intime. Petrașcu le realizează patetic, dîndu-le culoarea lor locală.

acea patină a vremurilor. Trebuie să recunoaștem că elevul își depășește meșterul în aceste lucrări.

Cu asemenea dispoziții și temperament, nici o mirare că Sighișoara, orașul ardelean cu un caracter medieval, își găsește în Petrașcu pe cel mai potrivit pictor.

O natură moartă splendidă, în care sînt pictate o farfurie cu mere, un vas cu pensule și o carte roșie pe o masă învelită cu pînză vărgată în armonii de gri și verde; rafinamentul cromatic, jocul pensulei și subtilitatea valorilor fac din această pînză una din capodoperele lui Petrașcu.

În *Brutăria din Vălenii de Munte*, sînt ecouri ale paletei romantice, se desfac norii după ploaie, o dramă de griuri pe cer, iar pe pămînt un halo de roșu și bleu.

Am plecat din această expoziție (Ateneul Român 1921) fascinat, uluit aș putea spune. Era la închiderea ei și arta meșterului mă copleșise. Nu am avut curajul să mă apropiu de el, stînjinit de timiditatea mea. Îmi plăcuseră în afară de pînzele descrise mai sus, o mică *Sighișoară*, un *Interior* cu biblioteca meșterului, și un alt *Interior* cu fotoliu roș și altul învelit într-o caramanie de bleu-verde, peruzea cu reflexe roze, această din urmă pînză putînd-o recupera mai tîrziu de la un negustor din Pasajul Imobiliara.

Emoționat, am fugit glonț la pictorul Theodorescu-Sion, cu care legasem prietenie în 1916, sub bombardamentul aeroplanelor la Cernavodă; amîndoi locotenenți de rezervă, dragostea și interesul de artă ne apropiase.

Cum i-am explicat motivul intempestivei mele vizite, a surîs și mi-a spus că Baciul (așa îl numesc confrății pe Petrașcu în intimitate) e un bun meșter și se oferi să mă introducă pe lîngă dînsul. Între timp am cumpărat niște flori de Petrașcu de la negustorul din Pasajul Imobiliara.

Într-o bună zi l-am luat pe sus pe Theodorescu-Sion și ne-am urcat la al III-lea etaj al clădirii din strada Cometa, unde Petrașcu își avea atelierul pe atunci.

Se întorsese din Veneția cu o mulțime de lucruri frumoase. Am reținut două lucrări, niște flori într-un vas pe un covor basarabean și o vedere din Chioggia.

Au trecut douăzeci de ani de atunci. Pasiunea de artă m-a apropiat de el din ce în ce mai mult. Am căutat să-i aprofundez creația, am ales cîteva opere reprezentative din evoluția sa artistică și dacă n-ar fi fost Petrașcu, bunul și sfătosul părinte pentru toți cei ce iubesc într-adevăr pictura, poate că aș fi întîrziat mai mult să găsesc firul Ariadnei în Labirintul Artei.

Tainele picturii rămîn mai totdeauna interioare.

Expoziția din 1925, a fost, după mine, cea mai strălucită din cariera artistului. Atunci amatorii de artă și-au împărțit acel lot de frumoase opere, care au intrat în nemurire, ducînd faima meșterului prin expozițiile internaționale pe unde au figurat.

Menționez între altele: *Natura moartă* cu masa albă-incandescentă, flori, mere și cărți; în armonia stranie a contrastelor de umbre și lumină de ungher, se înalță o ulcică de metal ca o nălucă, ambianța halucinantă a tabloului predispunînd la meditații.

Acest tablou a stîrnit admirația oamenilor de artă la Amsterdam, Haga și Bruxelles (expozițiile din 1930), precum și la Zürich, Basel, Berna și Bratislava (expoziții de artă romînă modernă 1943)...

Autoportretul cu bonetă roșie, de prestanță rembrandtiană și de o suverană ținută cromatică, rămîne o piesă clasică ce va constitui o dată mîndria muzeelor și gloria epocii actuale...

Interioarele de la Tîrgoviște și de la Vîforîta, ținute în armonii tihnite, dau tablourilor acel climat monacal la care pravoslavnicii aspiră în clipe de reculegere; uneori lumina dinafară țîșnește vie prin crăpăturile obloanelor pentru a ne aminti că dincolo de ziduri e viață.

Această expoziție strălucea și prin reflexele din tablourile lagunei venețiene. Nimeni altul de la Guardi și Canaletto, afară de Corot, n-a pus în pictura motive-

lor venețiene specificul și n-a reușit culoarea locală ca Petrașcu.

Nu exagerez, afirmând că nici impresioniștii care au învăluit palatele și bisericile în boarea luminii difuze, nici verva și eleganța lui Manet, nici haoticul Koschka, nimeni, dar absolut nimeni, nu a pictat Veneția așa de adevărat ca Petrașcu.

Palatele Ca d'Oro, Molibieri, apoi Rialto și alte poduri, Canal Grande, Casa roșie de la Chioggia, curțile venețiene sînt capodoperele genului. Nu știu dacă voi mai trăi să asist, dar prevăd că italienii vor veni o dată în România și vor căuta aceste perle...

Roșul, albul și verdele clădirilor par patinate de secole și nu de penelul unui pictor, dar apa e pur și simplu un carnaval cromatic, cerul și cu țărnuțul dîndu-și întîlnire pe canale, pe cînd smaraldul cu safirul fac un duet pe ape. O corabie cu vele umflate de vînt își plimbă indolentă majestatea pe canale.

Am reținut din această expoziție o mulțime de opere. Faptul a făcut mare senzație în cercul artiștilor. E știut că Petrașcu în general nu e maleabil. Cînd e vorba să cedeze pînzele mai bune, se desparte greu de ele; e acomodat pentru tablourile ceva mai curente, pe care le denuște „gentile”.

Unul din tablourile remarcate a fost portretul Mariane, fiica artistului, în rochie roză, pe un fond de gri-albăstrui, șezînd cu o pisică neagră în brațe, care stîrnește exclamația: „Goya!”, atît e de frumoasă și de intensă armonia roză-argintie.

Se întîmplă cîteodată ca o pînză importantă și de calitate să rămînă neobservată ani de-a rîndul. Meșterul mi se destăinuia mirat și eu îi răspundeam: „Să știți, meștere, că tablourile bune sînt mai inteligente decît noi; ele își așteaptă timpul și omul potrivit”.

...

...Petrașcu nu e un colorist sectar. Întrebîndu-l o dată ce crede de Ingres, el mi-a răspuns: „Stilul și distincția acestuia îmi impun ca și la Michelangelo; nu-

durile lui Ingres depășesc natura printr-o interpretare mai abstractă a formelor, ceea ce le dă un caracter aparte”.

Triumfului expoziției Petrașcu din 1925, i-a urmat acea manifestare de admirație unanimă a tinerilor artiști mai de valoare ca: Tonitza, Dimitrescu, Șirato, Theodorescu-Sion, Han și alți cîțiva mai în vîrstă, ca Storck și Steriadi, care prin stăruința celor dintîi au impus Comitetului de decernare pe Petrașcu la Marele premiu de pictură, pe care meșterul îl primește în acel an, deși în culisele oficialității interveniseră alte aranjamente...

În intervalul de trei ani pînă la o viitoare expoziție, Petrașcu mai pictează variante după un motiv care îi este drag: biserica Curtea domnească din Tîrgoviște, cu arhitectura sa patriarhală, cu clopotnița galbenă de lemn din care meșterul a scos în fiecare tablou altă bucurie cromatică, cu portalul arcuit prin care se vede curtea plină de lumini, pictorul sugerîndu-ne mirajul.

Într-un tablou plin de incandescențe, artistul vede ca un halucinat turnurile mănăstirii Vîștorîta.

Cîteodată Petrașcu, concentrat, se adîncește ca un căutător de comori și ne aduce un tezaur de lucrări prețioase străbătute de lumini telurice, cum ar fi o ulciță de pămînt cu o carte, o strachină smălțuită pe o scoartă basarabeană, niște flori de țară într-un vas de lut, o oală de vin și niște cărți pe o masă de lemn, pe care pictorul le intitulează *Prietenii lui Creangă*. Atîtea și atîtea minuni care pentru mine sînt imaginea adevărată a specificului românesc, mai mult decît acele anecdote cu troițe sau ilustrații cu femei în fote cu fuior.

Pictorul ne-a mai dat și cîteva interioare, dintre care unul reprezintă *Interior la Arhondăria mănăstirii Vîștorîta*, splendidă pînză, înviorată de razele incandescențe care se strecoară printre obloanele roșii, de reflexele verzui ale frunzișului dinafară, în sfîrșit un trio strălucitor de roșu, verde și alb vioriu pe un petec de pînză...

În ambianța tihnită a interioarelor, „calm, lux și voluptate”, culoarea grăește prin suavități armonice, prin prețiozitate de materie, prin moliciuni de anvelopă. De multe ori o coloană, un scrin sau un fotoliu de piele, pictate cu patos, apar în somptuoziități de culoare, ca niște personaje însuflețite din cadre venețiene.

Ca natură moartă, pictorul a dat o pânză remarcabilă: *Fazanii*. O pictură de bravură. Meșterul pare să fi fost foarte dispus la lucru...

Jocul luminilor și al petelor variate de culoare scapără de pe fazani, dând albului modulat al șervetului mesei, care e armonia de bază, acel scherzo ce urmează unui andante melodios.

Niște flori, simple cîrcumărese de țară pictate patetic, apar prin dinamismul lor ca o cavalcadă și imaginația mea își ia aripi, văd roșuri ce încăleacă rozuri și sar peste verde, strivind stigmatе galbene, un iureș de culori. Am botezat acest tablou *Caii lui Géricault*, după numele romanticului francez care picta, cu mare vervă și un iureș de culori, o întrecere de cai.

În 1927, intrînd într-o zi însorită în atelierul pictorului, lumina îmi înviora obrajii. Meșterul mă privi lung și-mi spuse că fața mea difuzează reflexe violete și roze, rugîndu-mă să-i pozez și recomandîndu-mi să-mi iau pălăria neagră pe cap, care-mi da așa cum păream, aerul unuia dintre sindicii din celebrul tablou al lui Rembrandt.

Prilejul fu fericit, căci meșterul ne-a dat o pictură frumoasă, iar eu m-am ales cu un portret și, pe deasupra, mi-am verificat impresiile asupra tehnicii și felului de a lucra al lui Petrașcu.

Anul 1929 e o dată însemnată în viața meșterului.

Călătorește în Spania, aducîndu-ne din scurta sa călătorie cîteva admirabile pînze, între care podurile Alcantara și San Martino; în colecția d-lui dr. Dona podul luminos și argintiu strălucește.

Din lipsă de valută, meșterul nu s-a putut opri mai mult la Toledo, altfel cu siguranță că ne-ar fi dat echi-

valentul modern al halucinantului Pod de la Toledo, celebrul tablou al lui Greco, deoarece Petrașcu, prin temperament, viziune și meșteșug era indicat să-l picteze.

Prin 1930 Petrașcu pleacă în Franța. Ne aduce frumoase pînze din Senlis și pictează în cîteva variante catedrala, case gotice, vile prin parcuri etc.

În 1931 vara, pictează la Tîrgoviște un excepțional tablou, *Atelierul pictorului*.

În tihnită încăpere, două ființe scăldate în irizații de alb și galben brodează lîngă fereastră, în restul încăperii învăluite lucrurile par încremenite, cîinele doarme pe un covor roz; afară prin fereastra largă, o zi splendidă de vară, cu cer albastru imaculat.

În 1932 e din nou în Franța. Marea expoziție Magnet de la Orangerie îl remontează; se întoarce entuziasmat.

În țară pictează un nud culcat, frumos construit și cu moliciuni în modelaj, apoi interioare felurite, colțuri de atelier, naturi moarte etc.

În anul 1933 are loc o mare expoziție retrospectivă a operei meșterului. Petrașcu adună de la colecționari peste 400 opere și, cu prilejul împlinirii a 60 de ani, face acea măreață expoziție de la Fundația Dalles.

Se constată cum personalitatea meșterului se dezvoltase unitar și ascendent. Petrașcu ne apare un mare artist, de profundă rezonanță, foarte variat, atingînd, în portret și în compoziția interioarelor, înălțimi.

Și unele controverse în privința tablourilor sale de mari dimensiuni se potolesc; pînzele fiind bine expuse într-o sală mare, cu lumina de sus, Petrașcu apare și în marile tablouri același armonist și fericit pictor, chiar mai mult, suprafața mare îi dă prilej de orchestrație mai intensă și simfonie mai adîncă. Efectul e impunător.

Marele tablou *Interior de atelier la Tîrgoviște*, de 2,50 m pe 2, e pictat ca dintr-odată, fără poticniri, fără ezitări, fără reveniri. Armonia e superbă, lumina se gradează și se degradează imperceptibil, fără șocuri, învăluind interiorul și dînd transparențe pînă în cel mai

întunecat colț. Cele 3 personaje, deși familiar întrevăzute, ne dau monumentalul: sub fereastră, în penumbră, stă Piky, fiul artistului, îmbrăcat în bleu; plastic cum e așezat, pare un idol egiptean; în centru, în plină lumină, fiica pictorului cu pălărie de paie, rochie verde și un șal roșu, iar în primul plan șade, cam de profil, soția meșterului, pictorul concentrând în bluza ei lumina care valorează cele mai fericite modulații de roz și alb, din care țîșnesc irizații. Petrașcu în aceste lucrări se apropie de marii meșteri spanioli, timpul urmînd a ne da dreptate...

Am arătat că din călătoria sa în Spania, Petrașcu s-a reîntors mai luminat în paletă, armoniile sale devenind mai clare și irizațiile mai abundente.

Mă întrețineam cu dînsul deseori asupra picturii contemporane franceze. Luminozitatea tablourilor lui Matisse, exuberanța lor cromatică, precum și subtilul Bonnard îl farmecă.

Petrașcu nu e un refractar, ca alții, la încercările noi, cu singura condiție ca ele să pornească dintr-o sinceritate de viziune picturală. Ceea ce nu suferă Petrașcu, e trucul. El disprețuiește pe trișorii picturii.

A fost la expoziția din 1937 la Paris și s-a interesat mult de contemporanii de la Petit Palais; din acel măreț ansamblu al expoziției, a avut o revelație în Utrillo.

Achiziționasem cîteva pînze de Matisse și de Bonnard; prezentarea lor provocase un curent pentru o pictură mai vie și mai luminoasă, în lumea artiștilor cît și în aceea a amatorilor de la noi.

Într-o zi am exprimat foarte discret dorința să ne dea și cîteva pînze în armonii luminoase, mai zglobii, mai vesele, ca să variem colecțiile noastre. Petrașcu nu ne-a răspuns nimica, dar, în toamna anului, întorcîndu-se din vacanță, ne-a prezentat acele interioare strălucitoare de culori și lumini, cu irizații în galben și aur, unele cu reflexe incandescente, altele cu prospețime primăvărată, așa cum e acel *Interior* cu un covor gălbui, perne albe, roșii între care tronează una înflorată în vernil.

Interiorul cu femeia care șade pe un divan acoperit de o stofă cadrilată în bleu, e dintre cele mai fericite. Armonia difuzează o lumină aurie. Într-un *Interior* ținut în lumină „gris-perle“, pictorul ne prezintă un frumos nud, văzut din spate. Tabloul e de o excepțională ținută plastică, o pînză rară.

Cézanne ca și Petrașcu au un fond comun romantic de la care pleacă. Desfășurarea artei lor are un caracter grav și concentrat, dar genialul francez, pornit din fagașul unei tradiții italo-franceze, a atins prin sintetism piscuri înalte, pe cînd în tînăra noastră școală, iluminatul Luchian și vizionarul Petrașcu nu pot face salturi și pășesc mai încet, indicînd drumuri noi.

Cînd îl comparăm uneori cu acel Cézanne al începuturilor patetice, Petrașcu mă domolea, repetîndu-mi cuvintele lui Corot, care fiind comparat cu Delacroix, spunea modest: „Il est l'aigle, je ne suis qu'une alouette“.¹

Ca și marii creatori Cézanne și Renoir, Petrașcu culminează într-o artă mai sintetică, ce ne conduce uneori spre zările unui suprarealism intuitiv. De pildă: o masă cu stofă roză de cea mai rafinată modulație, pe care pictorul compune atît de straniu, cărți în bleu și gri, un model de picior în gips alb, care face contrastul și două vase în gri-albastru, care întregesc armonia. Această natură moartă, statică prin natura ei, devine potențială prin ritmul cromatic. Adîncindu-ne în contemplația ei vom spune ca Leonardo da Vinci că „La pittura e cosa mentale“, dar vom adăuga că uneori ține și de domeniul subconștientului.

*

Au trecut ani. Petrașcu a cunoscut succese binemeritate în străinătate. La Expoziția de artă romînească din Paris, în 1925, expune 12 tablouri; la expozițiile din 1930 ce au avut loc la Amsterdam, Haga și Bruxelles,

¹ El este un vultur, pe cînd eu nu sînt decît o cioacărie.

pânzele lui Petrașcu stîrnesc admirația oamenilor de artă...

Toți îl așază între marii meșteri ai timpului.

În tratatele de istoria artelor, numele lui Petrașcu nu se strecoară prin întorsătura abilă și politicoasă a autorului; meșterul se impune prin arta sa...

Cînd René Huyghe, conservatorul muzeului Luvru la Departamentul picturii, critic de artă ascultat, în trecere prin România, m-a vizitat pentru a vedea operele franceze din colecția mea, a rămas foarte impresionat de operele lui Petrașcu... și mi-a declarat că „un asemenea pictor e mare oriunde“.

René Huyghe se opri de cîteva ori în fața marelui tablou de familie, cu cinci personaje, intitulat *Vara la țară*.

Această pictură impune prin compoziție, armonie și monumental, e abundentă în calități coloristice; variatele tonalități ale îmbrăcămintei, galben, bleu, roș, gri, verde, dau un ritm cromatic foarte fericit compoziției.

Am încercat o evolutivă expunere a artei lui Petrașcu, însă pentru tot ce n-am putut reuși, tablourile sale stau de veghe, căci pictura e făcută ca să fie privită cu ochii și nu cu auzul...

Am încercat această expunere, deoarece am rămas neclintit în credința mea asupra valorii excepționale a artei lui Petrașcu. Am fost martor al procesului său de creație din ultimii douăzeci de ani. Am putut culege astfel aceste impresii și cîteva date, care poate vor interesa pe criticii de mîine. Și înainte ca fantezia și legenda inevitabilă să-și facă drum, am ținut și eram dator să dau acest mănunchi de adevăruri.

Mai fericit ca Andreescu, care moare așa de tînăr, mai fericit ca Grigorescu, care a dus-o mai greu, mai binecuvîntat ca Luchian, care se stinge așa de timpuriu, Petrașcu, primul pictor membru al Academiei Romîne, în al 67-lea an al vieții, asistă la acel triumf al carierei sale: expoziția anului 1940.

Petrașcu expune atunci în sala Dalles peste 200 de lucrări, dintre care 140 picturi, restul acuarele și desene. A fost un entuziasm: în cîteva zile aproape toate lucrările au fost reținute...

Am cunoscut mulți artiști în viață, atît în țară cît și în străinătate; cu unii dintre ei am legat prietenii mai trainice, le-am vizitat deseori atelierele și le-am urmărit creația. Rareori am întîlnit un artist care să-și fi dat seama de toată noblețea acestei profesii și să se fi menținut în ea cu atîta demnitate ca Petrașcu.

Pentru Petrașcu a fi „pictor“ înseamnă a deține un rang, și cînd el pronunță solemn și grav cuvîntul „pictor“ ai impresia că-ți vorbește de un senior și de aceea el nu consideră „pictori“ decît pe acei puțini, care înnobilează prin arta lor senzații plastice, ceilalți rămîind doar niște „ilustratori“.

Are conștiința valorii sale și mi-a mărturisit o dată: „Ascultă, Zambaccian, în pictura mea e ceva din a celor mari!“

Petrașcu s-a dăruit picturii cu toată pasiunea temperamentului său robust și cu o credință neșovăitoare în misiunea sacerdotală a artei. El a plămuit o operă autentică, în care se răsfrîng calitățile specifice ale maturității: sobrietate și adîncime.

În cercul picturii contemporane, Petrașcu a afirmat ca nimeni altul originalitatea artei noastre moderne.

În ultima fază a războiului, în acele clipe ca din Apocalips, cînd dese bombardamente îngrozeau și vînturau lumea în toate direcțiile, Petrașcu, mistuit de boală, încredințat că viața nu înseamnă nimic, dacă nu mai poți crea, refuză cu îndărătnicie să-și părăsească atelierul și nici nu tolerează să i se evacueze acele cîteva pânze de pe pereți.

Rămîne singur în atelierul său și ca un vultur pe pisc își aruncă priviri halucinante înspre forme și colori.

Pentru acest nabab al paletei, culoarea a fost un grai, iar forma, alăută.

Septembrie 1944

Încerc să explic, sau mai bine zis să-mi explic arta unui meșter, cu ale cărui opere mă întrețin de un sfert de veac, ele fiind pentru unii dintre noi izvorul unor nebănuite bucurii.

Pentru Pallady natura rămîne un punct de plecare, căci în pictură el depășește concretul vizual printr-un fel de alegorie, din care rezultă o altă imagine a naturii, aceea pe care o visează meșterul; prin urmare artistul nu copiază natura, nici nu o descrie și nici nu o evocă, ci o exprimă în felul său, mai bine zis o sugerează prin sita sensibilității și a imaginației sale.

Artistul se complace în teme spirituale, în care materia abia mijeste, de aceea viziunea sa formală e mai puțin plastică și rămîne mai mult pe un plan decorativ cu predilecții pentru arabesc.

Fantezia sa se sprijină pe extaticul naturii sale și de aceea nu vom găsi în opera sa de maturitate forme

* Editura Casa Școalelor, 1945.

aspre, intensități de colorit și nici lumini incandescente; artistul fuge de clar obscur și umbra e pentru el o nuanță.

Pallady înlătură efectele ușoare întemeiate pe contraste, nu speculează fundalurile întunecate, trucuri prin care reiese mai plastică figura luminată. În principiu, pentru artist pictura e mai mult lumină decît întuneric.

Meșterul, deși gîndește în stilist, ocolește abstracțiile excesive sau tendențioase, nu e preocupat nici de perspectivă, el clădește visul său prin mijloace armonice, cu unele particularități cum ar fi claviatura trecerilor imperceptibile de la un ton la altul (degradeuri).

Arta este viața dezbărată de umplutură (*L'Art c'est la vie débarrassée du remplissage*), îmi afirmă el.

Într-o zi spunîndu-i că mai lesne se găsesc la noi o mie de persoane să înțeleagă și să guste o suită de Bach, decît o sută de admiratori ai lui Piero della Francesca sau ai lui Cézanne, Pallady îmi răspunse: „Un desen, o pictură, această pagină deschisă în fața noastră, pe care o putem privi în fiecare clipă în totalitatea ei și în detaliile sale și căreia nu-i iertăm nimic; care cere intensitate de vederi și de judecată și care nu se poate privi adormind, care cere toată atenția, siluiește șovăiala noastră și reclamă părerea noastră, căci dintre toate simțurile, nu este ochiul, vederea, fereastra deschisă la viață, organul cel mai puternic și mai complet?”

Într-o pictură ni se înfățișează sincronic toate calitățile și toate defectele artistului, pe cînd într-o suită muzicală, care se desfășoară în timp, un pasaj mai fericit amortizează pe altul mai puțin reușit și după audiență nu ne rămîne decît amintirea părților care ne-au emoționat...

Pe vremurile acelea pictura lui Pallady contraria majoritatea amatorilor; de altfel arta sa nu va întruni niciodată sufragiul mulțimii. El este un intimist, meșter al subtilităților inefabile, mai mult un armonist decît un stilist, un sensibil, care provoacă un fluid spiritual, o stare de corespondență, care cere privitorului un început de rafinament...

Fiind întrebat de reacțiunea picturii lui Pallady asupra amatorilor de artă, arătam că unii îl admiră sincer, alții din snobism, dar mai erau și dintre aceia care îl cumpărau de frică să nu rămână întârziati.

De altfel nici Pallady nu e comod cu publicul, are ticurile sale, pe unii îi derutează, pe alții îi intimidază.

Artistul are o fire capricioasă.

Superb și semeț ca d'Artagnan, halucinat ca Don Quijote, Pallady nu este totuși ce pare a fi, el nu este un temerar, un trufaș, e poate un timid, de multe ori un gest sau o grimasă răutăcioasă trădează grija meșterului de a-și ascunde fondul său de timiditate.

Îi place însă lupta, luptă mai întâi cu el însuși, e obsedat de luptă, ar înfrunta chiar destinul, prețuiește pe adversar, pe acela care i se împotrivesc.

Are o filozofie a sa proprie asupra lumii: „La ce bun toate acestea?“ Un om, o floare, un vas, un gândac, sînt tot una pentru dînsul: „Pourtant une fleur, un vase, peuvent servir à composer une nature morte intéressante“¹; dar restul? „Pauvre humanité“, șoptește el și trece mai departe.

Uneori îl găseam complet descurajat: „A quoi bon vivre, encore un nu, encore une nature morte“.²

Simțeam că are nevoie de a fi remontat și mă luptam cu dînsul, încercam să-i demonstrez că e cel mai fericit artist al generației sale, fiind încă așa de verde la vîrsta lui și mai cu seamă atît de tînăr în viziunea sa plastică, ultima sa fază fiind surprinzătoare prin prospețime.

În convorbirile noastre estetice, Pallady se arată absolut în cultul său leonardesc (indiferența la culoare).

Cîteodată îl găseam așa de satisfăcut de a fi putut rezolva într-o schiță o cadență mai fericită a liniilor, sau o compoziție mai legată, mai echilibrată, încît se întreba dacă mai era nevoie de culoare.

¹ Totuși o floare, un vas pot servi la compunerea unei interesante naturi moarte.

² La ce bun să trăiești, încă un nud, încă o natură moartă.

„A quoi bon la couleur, quand les lignes sont pures?“¹

În sculptură preferă pe egipteni, grecilor; idealul său tinde la un ascetism liniar și compozițional.

Cînd umblam să aleg între tablourile sale pe cele mai expresive prin culoare și ceva mai savuroase ca pastă, Pallady părea contrariat...

Încercînd să explic că aceste calități proprii culorii în sine, nu sînt tocmai așa de disprețuit, ele fiind pentru un pictor cam ceea ce ar fi vocea pentru un cîntăreț, Pallady nu-mi răspunse nimic, dar întîlnindu-mă a doua zi, mă întîmpină ironic cu următoarele cuvinte: „Trouvez-vous que je n'ai pas de voix?“²

Într-o altă împrejurare el critică un tablou de al unui confrate pentru faptul că arta acestuia ar păcătui prin prea multe calități substanțiale în dauna celor spirituale, la care observație am făcut următoarea reflecție: „Credeți, că orice pictură leșinată e și spirituală?“ Pallady s-a încruntat și a plecat, dar la prima întîlnire mă întreabă candid: „Trouvez-vous que ma peinture soit anémique?“³

— Nu m-am gîndit la așa ceva, dar am reacționat, pentru că uneori sînteți prea absolut și prea crud cu alții; de altfel fiecare se exprimă potrivit temperamentului său, pictura nu e numai geometrie, însuși cuvîntul pictură înseamnă a se exprima în culoare și prin urmare tocmai aceste calități specifice culorii pot îmbogăți sau înnobila opera de artă.

Plutarc avea dreptate pledînd pentru coloristi, despre care spunea că produc impresii mai vii asupra spiritului, culoarea fiind izvorul unor iluzii mai puternice.

— Ha! ha! ha! Ești un oriental? covoare, safire, topaze și rubine, te înțeleg acum.

¹ La ce mai servește culoarea, cînd liniile își au puritatea lor?

² Crezi că eu nu am voce?

³ Crezi că pictura mea e anemică?

— Nu contest că spiritul trebuie să înfrâneze simțurile și d-voastră știți mai bine cât îl admir pe Piero della Francesca, care mi-a dat cele mai pure emoții, dar vă întreb, dacă cineva ar mai putea rămâne necopleșit de nobila umanitate din opera lui Tizian, care împacă cele două viziuni?

„Titien, un grand bonhomme celui-lă, mais dommage, souvent trop peintre de morceau!“¹

Pallady își recunoaște unele curiozități, unele pre-dispoziții la rea umoare și conflict. Mi-a povestit că într-o reuniune la prietenul său pictorul Aman Jean, unde erau invitați câțiva intimi de ai artistului, între cari Albert Besnard, pictorul decorator al admirabilului plafon al Comediei Franceze, Pallady arătându-se prea pretențios cu arta unora, doamna Aman Jean îl întreabă:

— În definitiv ce fel de pictură vă place?

— Acea, pe care aș dori să o pot face.

„Vezi câtă umilință e în această frază?“ îmi spuse Pallady.

Întîlnindu-mă într-o dimineată, mă întreabă dacă am văzut panoul pe care l-a pictat pentru sufrageria inginerului Laserson?

Frumos panou, i-am răspuns, bine compus, armonios și pe deasupra savuros ca materie. (Cînd îi pomenesti lui Pallady de materie, pastă sau substanță, se irită și sigur că-ți face o figură).

— Carne! carne! îmi strigă el și plecă furios (Pallady e vegetarian).

Reculegîndu-se îi spune lui Horia Teodoru, care asistase la scenă: „En fin de compte, je pourrais aller me coucher, puisque c'est la troisième personne que j'engueule aujourd'hui“². Acestea se petreceau pe la orele unsprezece dimineată...

După o răsunătoare expoziție a unui tînar în vîrstă de 22 de ani, Pallady pare contrariat și-mi spune:

¹ Tizian a fost prea adesea un pictor al materiei.

² La urma urmelor, aș putea să mă duc să mă culc, dacă aceasta este a treia persoană la care urlu astăzi.

— Cînd mă gîndesc că eu n-am îndrăznit să expun pînă la vîrsta de 34 de ani și atunci m-am prezentat modest ca elev al lui Gustave Moreau!

— Sînteți răutăcios, maestre, tînarul ne dovedește vădite calități!

— „La méchanceté nous fait découvrir, ce que la bonté nous empêche de voir!“¹...

În tinerețe Pallady, pe cînd studia ingineria la Dresda (1886—1889), în contact cu cercurile artistice și mai cu seamă sub entuziasmul capodoperelor muzeului din capitala Saxoniei, se decide să facă pictură și pleacă în acest scop la Paris.

Dar această trecere pe la politehnică n-a rămas fără urme în spiritul artistului, căci o grijă a proporțiilor și o înclinație spre geometric sînt străvezii în arta sa.

La Paris el se apropie mai întîi de Aman Jean, pictorul nuanțelor potolite, om de o superioară cultură, cu care Pallady a rămas într-o strînsă prietenie.

Trece apoi în atelierul lui Gustave Moreau, pictor ceva mai romantic și cu veleități literare, foarte bun profesor în sensul că nu era deloc sectar, căutînd să dezvolte facultățile înnăscute ale elevilor săi, dîndu-le toată libertatea în orientarea și formația lor; la nevoie însă, sfătuia pe cei cu aplicații stilistice, să copieze și pe flamanzi, iar coloriştilor prin vocație le da teme stilistice.

Acolo Pallady fu camarad de clasă cu Matisse, Marquet, Rouault, Manguin, Guérin, Puy etc., celebra generație a independenților contemporani.

Iar cînd aceștia evoluează spre un cromatism exaltat, excesiv (le fauvisme), Pallady contrariat se îndepărtează de ei și se apropie de post-impresioniștii Bonnard și Vuillard, pentru cari simte afinități...

Viziunea acestor pictori plutește în mirajul nuanțelor surde, străbătute de irizații și vibrații ceva mai

¹ Răutatea ne face să descoperim, ceea ce bunătatea ne împiedică să vedem.

sonore, care topesc sau estompează uneori forma, spre deosebire de Pallady, care rămîne întotdeauna credincios conturului.

Ei se complac în murmurul șoptelor de griuri, în care scop adoptă o tehnică a culorilor diluate în esență, care absorbindu-se mai bine pe pământ sau pe carton, dau aparența mată ca de frescă; în sfîrșit o artă izvorîată din necesități mai puțin sensoriale, dar mai spirituale, al căror echivalent îl găsim în literatura epocii [...]

Pallady, care disprețuiește emfaza, grandilocvența, patosul romantic, n-a pictat niciodată un motiv dinamic, patetic, arta sa rămîne îmbibată de fiorii „baudelaireni”...

El găsește în arta meșterului francez [Puvis de Chavannes], care ne-a dat minunatele decorații de la Pantheon, Sorbona etc., limanul aspirațiilor sale, o artă spiritualizată, din care se înalță o nobilă arhitectură a formelor.

„Arta e o tendință spre perfecție”.

(L'Art est une tendance vers la perfection) — afirmă el și alegerile sale ni-l explică.

Cînd după ultimul mare război, Matisse, care se lepădase de „Fauvisme” se îndreaptă spre o artă mai potolită de bucurii cromatice, dar mai extatică, mai sugestivă, Pallady se găsește pe același drum cu colegul său de clasă; îl admiră acum fără rezerve, căci în perioada cromatismului dionisiac, aveau deseori neînțelegeri estetice între ei. Chiar în timpul acestui război, prietenii mai corespundea între ei și într-una din scrisorile sale Matisse, arătînd lui Pallady unele proiecte, i-a scris că pentru el culoarea e elementul masculin în pictură, pe cînd forma rămîne elementul feminin, — la care Pallady îi răspunde: „cu toate marile tale calități de colorist, ceea ce te salvează, Matisse, este desenul tău”.

Exprimînd lui Pallady preferința mea pentru opera lui Matisse din perioada de la Nisa, dînsul îmi confirmă aceasta.

Într-adevăr, pictura acestei perioade culminează în armonii suave, în invenția unor arabescuri inedite, arta persană nefiind străină în evoluția artistului: — Odalisce diverse, compoziții cu figuri în interioare etc.

Azurul mediteranean invită pe Matisse la o pictură mai fluidă, mai senină: interioare cu ferestre deschise pe Riviera, scene la balcon etc., iar flora sudului îi inspiră cele mai savuroase naturi moarte ale picturii moderne.

Pallady îl găsește pe Matisse superior lui Manet, căci acesta se complăcea mai mult în voluptăți picturale, depășind mai rar acel „execrabil” realism.

Copiind *Olympia* lui Manet, Pallady filtrează senzația și ne dă o interpretare plină de farmec, o bijuterie rară. „Voilà comme elle aurait dû être”¹, îmi spunea el.

Îi răspund că Manet a căutat să impună o viziune nouă, modelînd clar pe clar, dînd semnalul unei arte independente, el putînd fi considerat ca un precursor al impresionismului, și acele contraste ale maselor de culoare fac opera surprinzătoare, îndrăzneată, ostentativă în raport cu pictura vremii sale.

„Tant pis pour Manet”! („Cu atît mai rău pentru Manet”), îmi răspunde el...

Pallady a trecut în tabăra lui Matisse, dar luptă cu armele sale proprii.

Matisse e mai franc în culoare, mai tăios în linie și împinge uneori deformația pînă la grad de stil, e mai inventiv în forme și mai surprinzător în armonii.

Pallady e un visător... arta meșterului nu e senzuală, nudul pictat de el nu e voluptate sanguină și cărnoasă, ci un prilej de arabesc, un element pictural, de aceea figurile lui Pallady nu exprimă viață și nici frenezie, ci morbidețe sau extaz.

Arta lui Pallady e deseori un suspin și mai rar o bucurie.

¹ Iată cum ar fi trebuit să fie pictată.

Arta lui Pallady nu ne mișcă pe cât ne încântă și după ce amintirea pânzelor sale se pierde, parfumul lor dăinuiește.

Pe când în Matisse clocotește o sevă flamandă, Pallady se mistuie în melancolia sa răsăriteană.

Și dacă unele lucrări se înrudesc totuși cu cele ale lui Matisse, lucrul se explică și prin faptul că anumite încercări duc la rezultate similare...

De asemenea, dacă unele dintre peisajele pictate pe țărurile Senei amintesc întrucîtva pe Marquet, deosebirea dintre ei e vădită, artistul francez fiind un observator ascuțit, care sintetizează prin valori și precizii liniare, un purist s-ar putea spune, pe când Pallady rămîne un armonist, care vede prin planuri de culoare.

Pallady aparține acestei generații prin vîrstă, educație și aspirații. A fost colegul lor de atelier, a trăit tot timpul printre ei, afinitățile lor se explică.

În fiecare epocă, în fiecare generație, găsim o personalitate dominantă.

Giotto domină pe primitivii italieni, fără ca Simone Martini și Lorenzetti să fie întunecați.

Tizian domină pictura venețiană a secolului al XVI-lea fără ca Tintoretto, Veronese să fie eclipsați.

Rafinamentul rămîne o caracteristică a artei lui Pallady, un rafinament care împrăstie o mireasmă de busuioc și levănțică și nu esență ca la Matisse.

Cazul său este însă unic în arta romînă, deoarece căile urmate de marii noștri înaintași ai picturii moderne sînt divergente: lirism la Grigorescu, concentrație la Andreescu, un realism plastic și fosforescent la Petrașcu.

Luchian face excepție, lumina sa e astrală.

Accentuînd toate acestea, răspundem unora care nu găsesc un loc lui Pallady în arta romînă. Contesa de Noailles, Elena Văcărescu aparțin prin opera lor literaturii franceze, Pallady rămîne al nostru.

Deși nu se mai poate reîntoarce la glie și la plug, Pallady e totuși un artist romîn, în orice caz mai mult decît aceia care exploatează teme importante în straie indigene.

Arta sa, ce e drept, e floare de seră, dar cine poate îngădi fantezia unui rafinat, pentru a-l readuce în albia senzațiilor primare?

Pallady a plecat în străinătăți cu florile culese de el de pe pajiștea sa moldoveană și în arta sa păstrează parfumul acestor flori, pe care le-a purtat tot timpul cu sine.

Și această artă, care pare că țîșnește din capriciile sau „spleen“-ul unui aristocrat, ascunde o măiestrie, pe care o jumătate de secol de șlefuire o menține atît de diafană.

Privind opera lui Pallady, am fi îndrituiți să credem că pictorul se realizează din seninătăți, care ne invită spre acele zări evocate de Baudelaire:

Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté¹.

Pictorul, ca și poetul, ca și apele liniștite ale mărilor adînci, ascunde hulă și curenți, al căror spasm abia ajunge la suprafață, demarcînd o dîră unduioasă sau un val încetinit.

Și dacă în această operă vom descifra momente de elan, nu vor lipsi și cele de deznădejde, căci în definitiv plastica modernă față de cea veche, nu este decît o epavă a unor iluzii ratate...

Pallady excelează în acest gen de compoziție (naturi moarte — n. r.), care este pentru artist mai mult o problemă plastică, decît o plăcere picturală pentru a transpune niște senzații naturiste.

Artistul îmi spunea odată că mai ales într-o natură moartă pictorul e stăpîn pe opera sa, căci el poate

¹ Acolo totul este ordine și frumusețe,
Lux, liniște și voluptate.

combina sau compune toate elementele după bunul său plac, pe cînd într-o figură pictorul este totuși ținut de particularitățile modelului și nu are atîta libertate.

Unii cred că numai gustul de alegere al artistului și frumusețea unor tonuri în sine ar fi suficiente pentru a determina reușita unui tablou. Aceasta poate fi numai un punct de plecare, căci în realitate, deși pictorul nu rămîne indiferent la savoarea, prețiozitățile și strălucirea tonurilor, care au stîrnit senzația, reușita tabloului nu ține însă atît de culoarea lor locală, cît de felul cum sînt ele raportate în ansamblul armonic al tabloului, de valorizarea lor în concertul celorlalte elemente ale tabloului, în corelația și reflexele inerente ale tonurilor între ele.

Pallady orchestrează cu aceste elemente și ne dă simfonii, artistul fiind un contrapunctist remarcabil...

Culoarea locală rămîne un prilej, un punct de plecare, artistul valorifică tonul după cum, la caz, deformează și linia, pentru a obține o cadență mai nobilă sau un arabesc mai suplu.

O pictură nu se însuflește însă numai din tonuri, dar și din lumină.

În peisajul *Pont Neuf* artistul recurge la o paletă mai restrînsă, la cîteva nuanțe potolite, estompate în boarea specifică a țărmurilor Senei, însă ceea ce dă planurilor o închegare și formelor o soliditate, e distribuția fericită a luminii, care leagă armonic podul, clădirile, Sena într-o melancolie evocatoare de spleen al Parisului.

O priveliște din fereastra atelierului său parizian în spre Place Dauphine: case la stînga, clădiri în fund, copaci desfrunziți în primul plan și un murmur de griuri pe azurul cerului. Ce are acest tablou de ne mișcă mai mult decît natura însăși? Caracterul lucrurilor, prin sinteza formelor, în fluiditățile spațiului.

Un peisaj din Provența: prin ondulații de un verde luminos, șerpuiește un galben portocaliu, ce se pierde spre zări, unde se înalță într-o baie de irizații, creasta muntelui Sainte Victoire.

În fața acestui motiv subtilul Pallady a simțit etericul, pe cînd meditativul Cézanne în fața aceleiași motiv a avut o viziune halucinantă ca din Apocalips. Chestiune de temperament!

Cînd Pallady trece prin Iași, viziunea sa este pătrunsă de nostalgia locului său natal. Dacă artistul menține claviatura nuanțelor, timbrul e cu totul altul decît pe țărmurile Senei, — acolo erau clădiri vechi de piatră, patinate de timp, pe cînd în Iași artistul și-a revăzut căsuțele răspîndite printre grădini, tencuite și spoite care nu pot da acel mister „crasseux“ al zidurilor din Paris...

O masă, niște mere, un știulete de porumb, un cuțit și o oală de pămînt, simplu de tot, totuși ce ne place așa de mult în această natură moartă? În fluidități albastrii, un roșu (mărul), percutează în galbenul știuletelui și rozul oalei, provocînd cadențe.

O ulcică gălbuie cu flori albe și frunze verzi pe o stofă albastruie, pe care a rămas uitată o mînușă neagră: negrul valorifică albastrul mătăsos al stofei, ulcica galbenă, albul florilor și plumburiul fundalului.

Trebuie observat că în ultima sa fază, Pallady întrebuițează deseori tonul negru, din care scoate moli-ciuni și morbidețe, negrul pe care impresioniștii îl suprimaseră de pe paleta lor, ca fiind o culoare antipicturală!

Umbrela și pălăria sa cafenie au servit în compoziția unei simfonii în care negrul potențat prin contrast alb al cărții, sprijină roșul fundalului și verdele plantei, ce se desfășoară în adîncime.

Cu un rar rafinament și prin claviatura inefabilă a modulațiilor în galben, artistul ne prezintă o femeie în kimono galben, șezînd de profil într-un fotoliu verde, citind „Noutățile zilei“. Un vas de un albastru cobalt, cu flori galbene pe masă și un covor de roșu temperat pe jos. E o temă de galben pe galben, valorificată prin intensitatea cobaltului vasului, armonia totală fiind

modulată de albul cenușiu al ziarului, care leagă aceste tonuri. Totul concurează la o căldură interioară, în care artistul a vibrat în vârful penelului...

Pallady nu e atât de preocupat de perspectivă, deoarece pictura sa tinde spre decorativ.

Un interior și o ființă întinsă pe divan, citind „Un soir fait de rose et de bleu mystique“, o liniște adâncă, ce rezultă din compoziția unduioasă a unor linii netulburate de prea multe verticale.

Două nuduri, unul în picioare și altul de profil pe un fotoliu roșu stau lângă un cămin, deasupra căruia se află o oglindă în care se reflectează o draperie neagră, care dă fundalului un timbru și un caracter. Compoziția este bine clădită printr-un raport de verticală pe orizontală ce rezultă din poziția nudurilor.

Într-o zi am fost ademenit de frumusețea unui tablou din colecția Laserson. Un nud cu moliciuni, carnații înviorate în căldura simțurilor, o cămașă neagră și un fotoliu purpuriu. Bucurându-mă de această surpriză în opera lui Pallady, artistul mă întrerupe: „Je le regrette, c'est trop canaille, je me suis laissé emporter“¹, căci el nu ține ca nudurile sale să fie invitații la voluptate... pictorul de obicei nu vede femeia pentru femeie, ci o privește dintr-un punct de vedere liniar, căutând să stabilească o melodie a formei.

Într-un alt tablou o femeie în picioare, primind lumina din spate, se sprijină pe o masă, pe care se desfășoară o plantă verde cu flori albe. Nudul fiind în fața ferestrei, oprește lumina, care se revărsă din flancuri și se degradează într-un murmur de reflexe pe trupul ei diafan.

Un recent tablou, impecabil compus, îmi dă emoții inefabile: un nud, ce stă întins pe un jilț verde, își desfășoară eleganța liniilor sale superbe într-o diagonală ce taie tabloul în două planuri egale, compoziție geo-

¹ Îmi pare rău, este prea ordinar, m-am lăsat tirat.

metrică perfectă, care sugerează o liniște. La dreapta flori galbene într-un vas alb pe o masă și fotoliu roșu alături, la stînga o pălărie de pai uitată pe albul unei stofe aruncată pe un divan portocaliu, concurînd la vibrații diafane ca sunete de harfă.

După cum vedem, mediul prielnic de creație al lui Pallady ar fi intimitatea; discreția și nuanța formează dominantă, — de aceea artistul fuge de lumina vie și orbitoare, de lumina care izbește și determină contraste, de lumina care face forma dură și umbra cavernoasă; artistul se leapădă de tonurile stridente, atât de căutate de unii contemporani. Paleta sa are o claviatură infinită de nuanțe, care merg pînă la extaz.

Pallady răstoarnă cupa plină și se răcorește cu picătura de pe buze, ține fereastra închisă, ca să nu se risipească parfumul, trage vâlul ca să capteze penumbra:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds, comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecluses pour nous sous des cieux plus beaux¹.

Și dacă evocăm unele versuri cu prilejul acestor tablouri, o facem ca să ne explicăm climatul din care au emanat multe din aceste opere.

Pallady are cultul lui Baudelaire, al lui Vigny și Mallarmé; pe Verlaine îl găsește minor.

De multe ori un cuvînt aruncat la întîmplare în toiul unei convorbiri, atrage amintirea unor versuri, pe care la recită Pallady. Am pronunțat cuvîntul „fatalité“ și dînsul mi-a repetat strofe din „Le Voyage“ al lui Baudelaire și revenind la versurile următoare, a căzut pe gînduri:

¹ Vom avea divanuri molcom parfumate
Și profunde paturi largi ca un mormînt
Iar pe etajere vor fi flori ciudate
Pentru noi crescute sub un cer mai sfînt.

(Trad. de Al. Philippide)

Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit! ¹

Alte ori îmi recita versurile lui Alfred de Vigny:
J'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir ².

Și acum veți înțelege de ce artistul, când se privește în oglindă, nu se gândește să picteze un autoportret în sensul figurativ, autoportretele sale fiind convorbiri cu el însuși, momente intime sau destăinuri rupte din adâncul său.

Cu fiecare autoportret Pallady se consumă și din corelația lor se descifrează etapele spiritualității sale, — câteodată găsim unele notații pe ele: „On n'est jamais servi plus mal, que par soi-même“ ³...

... Într-unul din autoportretele sale recente, pictorul se reprezintă cu paleta și penelul în mână, cu armele sale, așa cum se doreau înfățișați ctitorii de altădată, cu biserica în palmă.

Un straniu portret acesta: pe un fond albăstrui, o figură conturată din linii lapidare, — nici umbre, nici relief, nici forme adâncite, ci o pură emanație, ca în frescele bizantine.

Un om bizar, Pallady, dar un artist lucid.

Sînt unii, ce se dăruiesc pe cîmpurile de luptă, alții se mistuie să prindă adevărul, mai sînt și dintre aceia ce pîlpîie o viață să toarne în niște slove sau pete de culoare puțin din infinit!

Septembrie 1943.

¹ O, la lumina lămpii ce mare e pămîntul!
Cît e de mic pămîntul văzut în amintirile

(Trad. Al. Philippide)

² Am văzut dragostea stingîndu-se și prietenia scăzînd.

³ Niciodată nu ești mai rău servit, decît de tine însuși.

N. TONITZA *

Tonitza este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai picturii noastre din prima jumătate a acestui veac.

Arta sa, mai ales la început, e caracterizată printr-o puternică combativitate socială. Grafica politică a lui Tonitza a contribuit la lupta clasei muncitoare împotriva exploatării și a asupririi.

Omul a fost preocuparea de căpetenie a lui Tonitza. Ființa umană i-a inspirat cele mai senine creații, cum sînt acele variate capete de copii, figuri de adolescente sau chipuri materne; dar și temele dramatice omenești l-au răscolit, el exprimîndu-și revolta în diverse compoziții ca de pildă: *Coada la pîne*, *Femei la cimitir*, *În ospiciu*, *Bătrînul actor*, *Clownul* etc. sau în acele ilustrații vehemente ce combăteau reacțiunea, care după primul război mondial își consolida pozițiile, prin marile concerne industriale și financiare...

* Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.

Dintre lucrările lui Tonitza la Paris se remarcă portretul prietenului său, arhitectul Mitică Mohor, pictură largă, viguroasă atât prin factură, cât și prin coloritul cald al figurii.

În tabloul *Jucătorii de șah*, executat în aceeași epocă, se simte, mai ales în satira socială și în exagerarea expresivă, amintirea lui Daumier. Și e interesant de subliniat faptul că Tonitza s-a oprit anume la marele pictor progresist din veacul trecut care a înfierat și biciuit cu atîta vigoare viciile burgheziei franceze. Pilda lui Daumier se va simți și mai departe în orientarea lui Tonitza, în combativitatea pe care o va arăta în grafica politică, fără însă a se vădi și în forma de expresie plastică [...]

Viața pe care a dus-o Tonitza la München și la Paris a fost anevoioasă. Totuși, cu subvenții sporadice din partea unchilor, cu unele ajutoare ale prietenilor, cu ceea ce primea pentru ilustrațiile și caricaturile publicate în țară, la *Furnica și Arta română*, el a putut să rămână mai bine de un an la München, și apoi un an la Paris.

Fire de boem, rătăcit într-un mediu care nu l-a stimulat la creație, Tonitza nu și-a găsit adevăratul său drum în străinătate. Poate că a fost și un bine, căci de multe ori asimilarea timpurie a unor noi formule de artă, îndemînarea de a reda cu abilitate ceea ce altul a cucerit în caznă și evoluții, răsfățul primelor succese au împiedicat dezvoltarea multor artiști care-și căutau un drum propriu [...]

Colaborarea la publicații cu desene și articole nu putea totuși îndestula o familie cu trei copii, de aceea Tonitza își rezervă nopțile acestor preocupări, zilele consacîndu-le picturii.

Rodul acestei perioade a fost expoziția din anul 1919. Tonitza expune într-o prăvălie din strada Frank-

lin, cam în fața Ateneului, participînd de asemenea la prima expoziție a grupării „Arta română”. În 1921 Tonitza face o nouă expoziție în sala „Arta” din strada Franklin (14 ianuarie—3 februarie 1919) cu tablouri inspirate din prizonierat, precum și cu cîteva scene cu tîlc social.

Catalogul expoziției are ca motto o reflecție a lui Henri Barbusse: „Celui qui veut creuser jusqu'à la vérité doit simplifier”. (Cel care vrea să adîncească pînă la adevăr trebuie să simplifice).

Această expoziție a stîrnit un deosebit interes. Sub pseudonimul Lucifer, cronicarul gazetei *Rampa* scrie despre Tonitza: „Un preot al ideilor umanitare, al ideilor care cer atenția conducătorilor și victorioșilor din lumea de azi, pe un ton din ce în ce mai clar și mai cutezător”.

Compoziția *Coadă la pîine* e cea mai importantă lucrare a acelei perioade: ea ne dă măsura talentului lui Tonitza în tratarea temei sociale. Ea rămîne o mărturie a unor posibilități de dezvoltare care au fost înăbușite însă de condițiile vieții, de împrejurările politice în urma represiunii mișcărilor proletare de la noi, de tentațiile unei arte ceva mai agreabilă păturii suprapuse, singura clasă care putea cumpăra pictură pe vremea aceea. Compoziția lui Tonitza *Coadă la pîine* (1918) deschide artei noastre un nou orizont: „În arta noastră — cum spune Tonitza însuși — de la *țărănismul* văzut în dulcea rustică, se va trece, aproape subit, la un fel de orașenism grav și simbolic, la viața tumultuoasă a tîrgurilor unde *omul* nu va însemna numai un accesoriu decorativ și amuzant” (*Flacăra*, 27 octombrie, 1922).

Portretul lui Gala Galaction intitulat *Omul unei lumi noi*, după titlul unei broșuri a acestuia *Lumea nouă* (1920), ilustrată de Tonitza, este o lucrare reprezentativă pentru curentele progresiste ce se manifestau atunci. Galaction e prezentat în primul plan printre hornuri și acoperișuri de uzine, subliniindu-se astfel

legătura lui cu muncitorii, lupta lui pentru apărarea și sprijinirea celor exploatați.

Acestei faze îi urmează alta în care predomină preocupările coloristice. Influența picturii lui Luchian a fost hotărâtoare pentru această nouă orientare a lui Tonitza. Din arta lui Luchian, Tonitza a știut însă să extragă ceea ce convenea temperamentului său, fără a cădea în pasișe sau manierism. A reușit să se exprime el însuși, în raport cu emoțiile și facultățile sale senzoriale, chiar dacă nu s-a ridicat pînă la luciditatea marelui său înaintaș.

Pictura lui Tonitza a devenit luminoasă, inventivă și plină de farmec. Cristalizarea aceasta s-a realizat în faza de la Vălenii de Munte (1921—1924) unde el s-a retras un timp, simțind nevoia unei reculegeri, pe care nu o putea găsi în viața fremătătoare a Bucureștilor. Greutățile traiului nu erau ușor de învins în capitală, mai cu seamă pentru un cap de familie cu trei copii, silit să se împrăștie în tot felul de colaborări la gazete și reviste, împiedicat astfel să se consacre cu totul picturii.

Viața patriarhală de la Văleni, căldura căminului, candoarea copiilor, atmosfera intimă din cadrul familiei nu au rămas fără urme în pictura sa. Lucrările din Văleni încep a deveni mai legate, paleta câștigă în sonoritate, lumina mîngîie întreaga suprafață a picturii și linia înscrie forme pline.

De la ultima sa expoziție (Sala „Arta” — 1921) Tonitza nu mai face nici o expoziție pînă în anul 1925 — expune doar la Salonul Oficial și la „Arta romînă” cîteva pînze.

Uneori cîte un misit de tablouri putea fi văzut cu un tablouaș de Tonitza sub braț reprezentînd un cap de copil, de un colorit clar, cu „ochi ca de mure” sau ca de „măslina”, după o expresie proprie a acestor intermediari. Uneori privitorul era atras de o pictură scăpărătoare de culoare din vitrina vreunui încadrator

de tablouri, unde descoperea pînze de-ale lui Tonitza pictate la Văleni...

Cînd se înapoiază la București, reputația de pictor al copiilor cu ochi de vis îl precedează. Capetele buclate de copii erau savuros pictate din moliciuni de tușe și frăgezimi de ton, figurile răsărind galeșe și roze din rotunjimi de formă fără de accente, cu două puncte în loc de ochi, ce par a se deschide pentru întîia oară, exprimînd uimirea și inocența.

Sînt remarcabile ca desen și armonii, scenele de interior, în care artistul pictează pe soția sa aplecată asupra patului copilului, sau cînd stă gînditoare lîngă plită. În alte tablouri, soția e reprezentată la diferite îndeletniciri casnice. Așa, de pildă, Tonitza o pictează cosînd, călcînd rufe sau stînd la bucătărie lîngă mașina de gătit.

Toate aceste teme au fost pentru Tonitza un prilej de desfășurare a talentului său de colorist viu și luminos. Pictura sa de la Văleni a fost mai mult intimistă. Rareori întîlnim în această epocă un peisaj în aer liber.

Uneori artistul pictează și cîte un nud de femeie cu priviri pierdute, cu capul plecat și brațele încrucișate, cu o șuviță ce cade printre sîni, de o plasticitate remarcabilă...

Tonitza a adus într-adevăr un climat neîntîlnit în pictura romînă, o gamă în plus, o melancolie citadină transparentă, la fel ca și Bacovia în poezia sa:

„Aurora violetă
Se pătează de culori,
Venus, pală de fiori
Pare o stînsă violetă“.

Fiu de tîrgoveț, jucîndu-se prin maidanele Bîrladului, cunoscînd de timpuriu greutățile vieții citadine, dar identificîndu-se cu acest fel de viață, Tonitza n-a căutat natura în maiestatea și frăgezimea ei; el n-a fost peisagist în propriul sens al cuvîntului. Pe el nu l-a preocupat pictura în aer liber, studierea și redarea unui motiv

din natură în sine. De obicei Tonitza nu picta în fața naturii, lua doar niște schițe, din tuș sau peniță, și mai târziu — în atelier — picta din imaginație, în voia fanteziei sale cromatice, fără nici o legătură de culoare locală sau de atmosferă. Peisajul devenea astfel pentru el mai mult un prilej de arabesc și țesătură cromatică. Într-adevăr în numeroase peisaje de la Mangalia și Balcic pictate după niște desene care rămân doar puncte de plecare, găsim o deosebită fantezie coloristică și o compoziție oarecum ciudată. Așa e de pildă tabloul în care două turcoace în șalvari negri se profilează în diagonală pe un peisaj de case și pomi în plină lumină.

În schimb Tonitza pictează și peisaje realiste, ca cele în care reprezintă o curte de han sau de locuință de mahala, unde apare soba și cazanul de rufe cu coșul fumegînd, ca un personaj ce domnește în împărăția rufelor trecute prin baia de sineală. În asemenea peisaje, Tonitza a redat, asemenea lui Luchian, toată atmosfera sărăcăcioasă și resemnată a vieții de la periferia orașului.

Deși figura umană a constituit unul din motivele la care Tonitza a revenit cel mai adesea în pictura sa, totuși el nu a urmărit redarea asemănării fizice, individualizarea modelului. Tonitza nu caută să reprezinte o anumită femeie sau fetiță, ci o femeie în galben sau un copil în roz [...]

Tonitza a pictat și naturi moarte cu flori. Florile lui sînt în general fuzee de culori și le recunoaștem mai mult prin cromatismul lor, decît prin articulațiile lor formale.

Deși colorist de predilecție, Tonitza nu era mai puțin inventiv în formă și arabesc. Linia sa e de obicei suplă. Uneori ingenios ca un primitiv, alteori sprinten ca un japonez, sau flexibil ca un persan, desenele și acuarelele sale sînt surprinzătoare prin varietatea și spontaneitatea lor.

Tonitza prețuia meșteșugul, fără de care el n-ar fi putut realiza atîtea lucruri remarcabile.

„În artă, sinceritatea nu poate fi evidentă, fără posedarea meșteșugului respectiv“... „Falsitatea unei opere nu este de cele mai multe ori decît o insuficiență de exprimare“, spunea artistul.

O lumină străbate pictura sa, o lumină ce mîngîie, o lumină mai mult învăluitoare decît eruptivă ca la Luchian.

La farmecul artei lui Tonitza se adaugă și atracția personală a artistului boem, simpatic și comunicativ, care stîrnea uimirea prin curiozitățile sale. Uneori, paradoxal din fire, alteori simlînd, el intră în legendă [...]

După primul război mondial s-a încercat și la noi o pictură abstractă, dominată de preocupări pur cerebrale, dar aceasta mai mult ca un reflex al curentelor apusene, decît ca un proces al cunoașterii sau al frămîntărilor la care sînt supuse unele temperamente în căutarea de noi vizualități sau forme de exprimare.

Tonitza n-a fost decît în parte influențat de aceste curente; e de remarcat faptul că între anii 1919 și 1925 el a avut o fază de creație cu substrat social, cînd a pictat frumoasa compoziție *Coadă la pîne* și cîteva alte teme din viața celor umili și necăjiți. De asemenea, a colaborat cu desene îndrăznețe și combative la ziarul *Socialismul* și la unele reviste de stînga, a căror apariție a fost după scurt timp interzisă de cenzura regimului burghezo-moșieresc. Realismul critic al lui Tonitza a demască cu vigoare nedreptatea, asuprirea, suferința, exploatarea...

Arta lui Tonitza e străbătută de lirism, dar lirismul lui are un stil și arta lui, întocmai ca arta populară, emană mai mult din ingenuitate decît din abstract.

Linia sa, care nu șovăie, e tăioasă la nevoie și suplă de obicei, forma împlinindu-se din rotunjimi și moliciuni ce dau artei sale neobișnuite seducții, sporite de calitățile lui de colorist.

E o artă care nu potolește nici nu răscolește. E o artă care farmecă, precum un primitiv italian ne încântă prin ingenuitatea formelor și limpezimea coloritului.

Există totuși un dramatism în arta lui Tonitza și el se datorește în primul rînd conținutului desprins din viață. Artistul a văzut și a înțeles suferința celor mulți și de aceea opera sa — care oglindește realitatea — poartă pecetea dramatică a unui conflict latent, ce nu-și află rezolvarea. Atitudinea progresistă a lui Tonitza nu reiese numai din grafica sa politică, ci și din pictura sa și mai ales din activitatea sa publică, din protestul său fățiș împotriva fascismului în anii dinaintea celui de-al doilea război mondial.

Prin arta lui Tonitza străbate o largă umanitate și mai ales un cald interes pentru suferințele celor asupriți. Melancolia și resemnarea ce se desprind din figurile zugrăvite de el rămîn ca o dojană, ca un protest împotriva orînduirii unei lumi în care oameni ca el nu au găsit tihnă.

Tonitza (1886—1940) ne încântă prin farmecul candid al viziunii sale. Pictura sa păstrează o duioșie, o melancolie transparentă.

Tablourile sale vii și luminoase, cînd nu înclină spre un decorativ, ne fascinează prin armonia lor, prin surpriza compoziției, printr-o punere în cadru cu totul spirituală, căci pictorul avea un simț înnăscut al modernismului, dar ca viziune plastică rămînînd totuși în orbita lui Luchian.

Tonitza, format la Iași, nu cunoscuse pictura lui Luchian pînă după marele război, cînd se stabilește la București, și pînă atunci păstrează o factură müncheneză, cu toate că trecuse prin 1908 pe la Paris, unde ar fi putut găsi prilej de reînnoire.

Tonitza nu evoluează pînă în 1920 cînd ia contact la București cu artiștii noștri mai independenți, care for-

* Din *Rînduri despre pictorii dispăruți*, apărută în *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

maseră la Iași, pe la sfârșitul războiului, gruparea de avangardă „Arta română“.

Cu prima lor expoziție la București (Sala Liedertafel) ei aduceau un omagiu lui Luchian, din a cărei artă și spiritualitate făceau un imbold al mișcării lor.

În această expoziție, precum și în colecția Bogdan-Pitești, împrăștiată mai târziu, Tonitza avu revelația lui Luchian.

Împreună cu prietenul său, regretatul pictor Ștefan Dimitrescu, găsește în Luchian, izvor de înflorire și ideal.

Ei considerau tabloul cu femeia care spală copilul, denumit *Lăutul*, ca o culme a picturii românești, pentru lumina și simfonia ei de culori: Ștefan Dimitrescu afirma cu orice prilej că „Luchian în această pânză se înalță pînă la venețieni“.

Tonitza pleacă de la acest Luchian; adevărat că și Toulouse-Lautrec, Modigliani și uneori chiar Poulbot, artistul francez al figurilor de copii cu ochi de vis, nu i-au fost indiferenți.

Cu prima sa expoziție personală importantă, din 1925, în sala din str. Corăbiei, Tonitza se impune în lumea amatorilor de artă, și cu toate rezervele unor pictori care ne preveneau asupra laturii efemere a unei arte înclinată spre decorativ, entuziasmul nostru pentru Tonitza nu a șovăit, ceea ce de altfel artistul a recunoscut într-una din cronicile sale fanteziste.

Timp de zece ani după această expoziție, Tonitza ne-a fermecat cu acele tablouri luminoase pe care le trimitea la expozițiile anuale ale „grupului celor patru“ (Ștefan Dimitrescu, Șirato, Tonitza și Han).

De la o vreme, se pare din cauza bolii, arta lui Tonitza păli, dar cu ce ne-a dat pînă atunci cu atîta viață și generozitate, pictură și desen, plastica românească s-a îmbogățit și artistul va rămîne cel mai de viață artist al generației sale.

Era în anul 1925, după ce Tonitza se întorsese de la Vălenii de Munte, stabilindu-se din nou în București, în strada Popa Soare. Avusese o expoziție deosebită în strada Corăbiei, astăzi Gabriel Péri, în sala cea mai importantă a sindicatelor. Expoziția a avut un mare răsunet. Apărea evident că după marele Luchian, Tonitza era cel mai înzestrat să ducă mai departe, prin arta sa, făclia unei picturi luminoase, în care natura era transpusă în echivalențe de interpretare mai spiritualizate, și, dacă Tonitza nu s-a ridicat pînă la lumina astrală a lui Luchian, totuși a fost viu, intens, strălucitor.

L-am cunoscut mai bine cu prilejul acestei expoziții cînd i-am reținut mai multe lucrări și i-am manifestat o admirație sinceră, care l-a mișcat foarte mult. El îmi spunea că pentru dînsul pictura e în primă și ultimă analiză culoare; că pentru un pictor adevărat miezul

* Informația Bucureștiului, 30 august, 1955.

unei rodii e un spectacol mai pregnant decît un tors antic.

Fireşte, el exagera. Lucrările sale dovedesc că pictura nu e un simplu joc gratuit, că ea exprimă în primă şi ultimă analiză viaţa, realitatea. Cum însă era dotat şi pentru desen şi compoziţie, lucrările sale nu se rezumau la culoare numai, dovedind un talent înăscut pentru linii şi arabescuri. El nu compunea în sens obişnuit linear, ci compunea în sens cromatic, tinzînd la acorduri şi simfonii, pe care le realiza din plin.

Florile lui Tonitza nu le recunoşteai prin structura lor, prin articulaţiile lor formale, ci mai ales prin aroma de culoare ce emana din ele.

Un om, o personalitate puternică cu o viziune plastică proprie, un critic aspru al societăţii, cu idei slobode pentru vremea lui, Tonitza nu putea fi decît un răzvrătit într-o societate organizată pe temeul verbelor *a avea* şi *a poseda*. Din fragedă tinereţe, Tonitza a fost un prieten al celor mulţi şi necăjiţi. În ilustraţiile sale din ziare şi reviste de ținută socială reprezentînd poziţiile cele mai înaintate din acea vreme, atacă teme progresiste cu un curaj deosebit. Aici spiritul său combativ se manifestă cu un deosebit avînt. Desenele sale satirice demască fără cruţare nedreptăţile şi abuzurile unui regim bazat pe exploatare. Iar cînd reacţiunea a stînjenit apariţia unor ziare ca *Socialismul*, Tonitza, trecînd la pictură — deşi inspirîndu-se din teme familiare, intime — prin temperament şi sensibilitate, prin melancolia transparentă a lucrărilor sale, continuă critica societăţii căreia i se adresa prin creaţia sa.

Peisajele sale, Tonitza le picta de obicei în atelier. După natură îşi lua însemnări, schiţe în tuş sau cerneală. Pe acestea le folosea apoi în atelier, îmbogăţindu-le cu fantezia lui creatoare şi dînd la lumină imagini cu adevărat feerice, însă totuşi pline de veridic.

Arta lui Tonitza este îmbietoare prin temele ei pline de umanitate şi candoare, printr-o căldură armonică şi printr-o lumină ce mîngîie întreaga suprafaţă a

pînzelor sale. Pînzele lui se disting prin aceste calităţi proprii care îl impun ca pe unul dintre cei mai valoroşi artişti din prima jumătate a secolului nostru.

Am întîlnit cîteva din pînzele lui la actuala expoziţie din Parcul de cultură şi odihnă şi ele mi-au prilejuit aceste scurte aduceri aminte.

Camil Ressu e fiul unui magistrat integru, independent din fire și care lua atitudini hotărâte când era în joc dreptatea. Camil Ressu a moștenit de la tatăl lui acea francheță, dârzenie în convingeri și dragoste pentru cei mulți și necăjiți, însușiri ce emană din arta sa sobră și de un caracter atât de personal.

Arta lui Ressu nu e pusă pe seducții și pitoresc și nici nu caută să „epateze”.

Ressu e omul concretului, al adevărului vieții. Realismul său ține nu numai de subiect, dar în special de o sinceritate vizuală, care nu se oprește la senzații și sugestii, ci se exprimă clar și veridic.

El sesizează forma pe care o exprimă tăios, dezbărată de detalii și accente inutile. Linia sa incisivă înscrie esențialul. Artistul e mai sensibil la melodia liniilor, la ritm, decât la nuanțe. În arta lui Ressu, culoarea în sine nu constituie un țel final, ci un atribut care

întărește forma și o modelează. Artistul preferă acorduri majore și nu tinde la subtilități polifonice. Viziunea lui Ressu e strânsă și nu se destramă în jocul vibrațiilor policrome, lumina sa nu diluează, nu topește forma, ci clarifică planurile. Artistul are un simț desăvârșit al concretului, al realului lapidar, la care ajunge prin desenul său precis și sinuos care conturează forma și tinde la monumental. În această viziune constă individualitatea, personalitatea lui Ressu.

Realismul e un fel de a simți, de a privi și de a gândi. Realismul nu e o manieră, ci un limbaj.

Viziunea realistă e largă. Ea poate să cuprindă și tipul de artist cu facultăți coloristice impetuoase, precum și pe acela care se restrânge la facultățile sale stilistice.

Coloristul compune prin mase de culoare, stilistul compune pe cale liniară. Desenul e, ca să zic așa, o energie, care ține mai cu seamă de facultățile cerebrale, pe când culoarea e produsul unui fenomen de rețină. Rareori se întâmplă ca aceste calități să se îmbine fericit, de obicei una încalecă pe cealaltă.

Ingres spunea că un lucru bine desenat este totdeauna și suficient pictat, că e imposibil ca un desenator de talent să nu găsească culoarea care să corespundă desenului său.

Pentru acei dintre noi care ne-am lăsat încântați în adolescență de aspectele idilice și ne-am lăsat prinși în mirajul impresionist ce domina arta acelor vremuri, descoperirea tablourilor lui Ressu care figurau în „Expoziția tinerimii artistice” din 1910, a fost un șoc care ne-a zguduit și ne-a dat de gândit, lămurindu-ne în anumite privințe ce erau pînă atunci învăluite în pitoresc.

Ceea ce înfățișau tablourile lui Grigorescu create în perioada finală a operei sale, vulgarizată de epigonii săi de la „Tinerimea artistică”, nu reprezenta decât o

* Studii și cercetări de istoria artei, nr. 3—4, 1955.

latură a lucrurilor, lipsită de simț critic. Viziunea lui Ressu e mai convingătoare, ea fiind mai cuprinzătoare, mai veridică, mai tipică.

Țăranii lui Ressu apar ca niște oameni ai muncii, supti de oboseli, trudiți, arși de soare [...]

Viziunea lui Ressu s-a impus. Ea se integrează în mișcarea culturală evoluată de pe urma răzcoalelor țărănești din 1907, evenimente care au pus capăt semănătorismului literar și artistic, înscăunând un punct de vedere social.

Pentru cei de la „Tinerimea artistică”, viziunea aspră și răscolitoare a lui Ressu apărea atunci ca „anarhistă”, de aceea el a fost combătut de foarte mulți dintre membrii asociației, lucru ce nu e de mirare când ne gândim la acele alegorii mitologice, la evanescențele și romantismul întârziat al unora și altora.

Cu ani în urmă, secretarul „Tinerimii artistice” îmi reproșa că favorizam o artă independentă și de stînga, aceea a disidenței care a înjghebat societatea „Arta română” de pe vremuri (1918—1925). El recunoștea implicit prin aceasta caracterul progresist al picturii lui Ressu, Iser, Tonitza, Ștefan Dimitrescu etc.

Încă din anul 1910, Ressu publică în revista *Viața socială* crezul său artistic strîns legat de crezul său social. El susținea să se promoveze o artă românească avînd specificul său, ce trebuia să încolțească din elanul creator dezbărat de influențe străine.

E de relevant că în arta noastră, reacția împotriva impresionismului nu s-a manifestat pe linia abstracțiilor cubismului cosmopolit, ci pe calea unui realism propriu promovat de viziunea plastică a lui Luchian, într-o măsură și în special de viziunea lui Ressu și a lui Iser [...]

Încă din primele sale lucrări, cum este acel portret al surorii sale pictate în anul 1900, Ressu apare ca un modelator subtil.

Împrejurările politice l-au îndreptat un timp și spre desene satirice, caricaturi, ilustrații, colaborînd la ziarele și revistele timpului: *Adevărul*, *Furnica*, *Cronica*, *Facla* etc., dovedind și în aceasta un realism expresiv și neșarjat. El nu cade în expresionism și nu violentează natura. El exprimă caracterul.

Fiind remarcat de gazetarul și colecționarul Bogdan-Pitești, care descoperise și pe Luchian pe vremuri, Ressu este invitat la proprietatea acestuia din Vlaici-Olt, unde pictează compoziții rustice, între care *Țărânci la troiță*, *Femei la biserică*, *La arat*, *Semănătorii*, *Mocanii* și marea compoziție *Înmormîntare la țară* (1910—1911). În aceste lucrări vom constata o predilecție pentru formă, ritm și compoziție, o armonie intensă, dar sobră de colorit, o tendință de contopire a culorii în forma construită, țelul urmărit de pictor fiind un ansamblu monumental către care converg toate elementele tabloului. Tonalitatea coloristică a unora dintre aceste tablouri reamintește ceva din armonia scoarțelor țărănești. Alteori ceva din coloritul ceramicii noastre populare. După Luchian, Ressu e un precursor și în această direcție.

În peisaj, Ressu păstrează caracterul propriu al naturii nu al aparenței, el exprimă permanența și nu efemerul datorat clipei și condițiilor atmosferice.

Lumina lui Ressu e claritate exprimată cristalin. De pildă acel peisaj de pe Dunăre pe care plutesc bărci încărcate cu țărani ce se îndreaptă spre țărmul de la Măcin. Cromatica acestui tablou în care intervin inflexiuni în tonuri diverse, e de o frumoasă intensitate. De asemenea și în micul tablou pictat în *plein-air* cu o vervă neobișnuită, se remarcă unele intensități de lumină și pete de culoare fără ca figura copilului, care pozează cu căruciorul în mîna, să fie destrămată de procesul vibrațiilor aeriene.

În alte peisaje, ca acelea pictate la Vidra, apare sobrietatea ambianței rustice pe timp de toamnă pictată din tonuri pămîntii, atît de caracteristice satelor noastre de la șes în acest anotimp.

Ressu nu subordonează omul jocului policrom. De pildă, în magistrala compoziție *Înmormântare la țară*, figurile sînt exprimate în lumina clară a zilei, cu tot caracterul lor distinct. Pictorul prinde mișcarea grupului de țărani, redînd-o prin forme ce se succed pe o linie diagonală care sugerează, pe lîngă o adîncime de perspectivă, și mersul lent al procesiunii [...]

Din viața orășenească, Ressu ne-a redat prin arăbescul liniilor și ritmul formelor un crîmpei din viața culturală și artistică ce se dezbătea pe vremuri mai mult prin cafenele. Ressu a pictat în *Academia de la Terasa Oteteleşanu* un cerc de artiști și scriitori. Împrejurul unei mese, care ea singură poate fi considerată ca o magistrală natură moartă, sînt grupați șezînd compozitorul Castaldi, pictorii Steriadi și Satmary, poetul Arghezi, scriitorul Corneliu Moldovanu și poetul I. Minulescu. Iser e în picioare cu pălăria pe cap și țigara în gură, apărînd ca un nou sosit în acea clipă. Fiecare personaj e redat cu fizionomia, gesturile și atitudinea sa aparte, sugerînd acel climat intelectual ce plutea în cercul lor.

Portretul lui Luchian e pictat în aceeași epocă (1912). Pictorul îmbrăcat în negru, șade într-un fotoliu roșu cu spetează înaltă. Figura sa suptă de boală impresionează, privirea pătrunzătoare sugerează zbuciumul său sufletească. Mîinile încheștate au un caracter hieratic.

L-am cunoscut pe Ressu înainte primului război mondial, la cafenea, unde perora împotriva burgheziei și artei sale academizante, cînd talentele personale și neconformiste gustului burghez nu găseau înțelegere. Într-o zi a exclamat plin de indignare: „Artele abia că sînt tolerate la noi în țară“.

L-am revăzut în 1918 la Iași, unde el a înjghebat împreună cu Iser, Șt. Dimitrescu, Tonitza, Theodorescu-Sion, Medrea, Han, Jalea și alții, în 1918, Societatea „Arta romînă“, cu tendințe de artă combativă, ca un protest împotriva acelorora de la „Tinerimea artistică“,

care, în majoritatea lor, rămăseseră în teritoriul ocupat și organizau expoziții. Ne-am revăzut apoi la București în expoziția „Arta romînă“ din 1920 (Sala Liedertafel) unde Ressu a expus în special peisaje din comuna Noua din Țara Bîrsei. Multe din aceste peisaje se remarcă prin claritatea paletelor îmbogățite de tonalități albastre, galbene și verzui ale reflexelor din natură.

În 1922, cu prilejul executării unei cortine a Teatrului Național, Ressu a fost criticat pentru această lucrare, considerată ca prea puțin decorativă pentru scopul ce-l avea. Ressu pictase cortina după o schiță pe care o mărise intensificînd armonia prin accente puternice de verde, ocru și ultramarin. Dacă tonalitățile erau mai atenuate pe suprafața redusă a schiței, pe dimensiunile mari ale cortinei apăreau prea metalice. Totuși, cortina avea frumoase calități compoziționale, reprezentînd nunta lui Făt-Frumos, ce se desfășura într-un alai somptuos de figuri legendare.

Cu acest prilej, mulți s-au solidarizat cu Ressu împotriva oficialității care a ordonat înlăturarea cortinei. Tonitza a scris un pamflet în favoarea lui Ressu, din care extragem următorul portret al pictorului:

„Cu masca lui iradiantă — masca unui cabotin genial, ori a unui nunțiu papal — Ressu se strecoară prin lume sprijinindu-și flegma pe cele două picioare paranteze și pe încrederea, prost deghizată, a talentului său de granit...“

În adevăr, Ressu avea momente de cutezanță, dar și momente de descurajare și de îndoială, din care se refăcea însă.

Asistînd la cabala pe care i-o preparaseră din cauza cortinei unui concurenți mai puțin talentați, am simțit o atracție pentru artistul necăjit și într-o bună zi l-am rugat să facă portretul tatălui meu. Pictarea acestui portret și al altora din familie, mi-a dat prilejul să-mi dau seama de procedeul tehnic al artei lui Ressu. Desenul în tuș pe care-l executase artistul pentru portret era atît de expresiv și impresionant, încît s-ar fi putut lipsi de cu-

loare. Când Ștefan Popescu l-a văzut a rămas înmărmurit, iar Theodorescu-Sion care, de obicei, era vorbăreț, a tăcut și a plecat copleșit.

Nu aveam pe atunci experiență suficientă și curajul ca să opresc desenul și să rog pe artist să-l treacă pe altă pânză pentru a desăvârși portretul în ulei. Reamintindu-i artistului după 30 de ani alternativa în care mă aflam atunci, Ressu a recunoscut că deși a reușit portretul în ulei, a pierdut însă desenul care era unic.

Tot din acea epocă și cu vădite calități plastice și fizionomice e portretul lui Ion Brezeanu, pozînd în rolul lui *Ion* din „Năpasta”. Portretul pictoriței Nina Arbore e ținut în armonii clare, din care se desprinde însă o predilecție pentru planuri mai abstracte. Din această fază e remarcabil autoportretul pictorului șezînd în profil, îmbrăcat în gri-verde și cu o vestă galben-ocru; expresia figurii reiese dintr-o armonie de tonuri mai calde.

În acea vreme (1925), Ressu obține catedra de profesor de pictură la Școala de arte frumoase, unde caută să infiltreze în spiritul elevilor săi o disciplină mai pronunțată a formei, un interes pentru compoziție, preocupări care slăbiseră în acea școală. Deoarece elevii nu arătau la început o atracție pentru compoziție, Ressu a înființat premii săptămînale în acest scop, plătindu-le din salariul său. Clasa lui Ressu se deosebea de celelalte prin caracterul formelor închegate în care se exprimau elevii săi.

Pe cînd picta portretul meu (1927), abordez discuții estetice cu dînsul. Nimeni dintre artiștii noștri nu mi-a vorbit cu atîta pasiune, cu atîta convingere și competență despre Ingres și David, ca dînsul. El s-a ridicat prin unele portrete la nivelul acestei școli. Între moderni el avea afinități pe atunci cu elvețianul Hodler, al cărui desen era ca și al lui Ressu, tăios și constructiv. Uneori obsesia desenului mergea pînă într-acolo la Ressu, încît, după ce termina un portret, desena chiar semnătura, pe care o întărea apoi din culoare.

El de obicei nu ataca forma din culoare, ci o desena și apoi o modela grijuliu, dar uneori cînd se exprima spontan din culoare, reușea. De pildă portretul sculptorului Medrea în uniformă, portretul copilului său cu căruciorul în mînă și unele peisaje din comuna Noua etc.

În anul 1928, Ressu expune la Salonul Oficial un mărț nud, în care abundă calitățile sale plastice. Stilul lucrării se impune prin caracterul desenului eliberat de orice amintire.

Cîteva desene-studii în vederea unor picturi de portrete și nuduri sînt dintre cele mai fericite exemplare ale școlii romînești, ele ridicîndu-se prin stil și monumental la înălțimea măestrilor contemporani universali.

În vara anului 1925, Ressu reia compozițiile sale cu teme rustice, întrerupte cu prilejul primului război mondial. Pleacă în regiunea deluroasă a Mehedinților, în satul Ilovăț, de unde ne aduce studii și compoziții de țărani, dintre care cea mai remarcabilă e compoziția coșășilor în odihnă. În arșița miezului unei zile de vară, patru țărani, dintre care unul mai bătrîn, șed, osteniți de muncă, pe un maldăr de snopi de grîu, lîngă un pom. În spatele lor apare o femeie ce le aduce merinde. În planul din fund, se vede un alt coșăș care se îndreaptă în direcție opusă, mergînd spre satul din fund. Această din urmă figură, este unul din elementele perspectivei ce se desfășoară în adîncime, pînă dincolo de linia dealurilor din zare. Contrastele între lumină și umbră sînt mai puternice, iar paleta e mai redusă ca în perioada sa de la Vlaici, cînd abundau accente de albastru cobalt și unele tonuri calde.

După 23 August 1944, datorită prefacerilor sociale ce au reclamat o pictură cu conținut corespunzător, Ressu se găsește în elementul său.

În anul 1952 el pictează o compoziție cu țărani care semnează pentru pace. Ca viziune plastică e același Ressu: ferm ca linie, monumental în formă, sobru în armonii.

Arta lui Ressu de la primele sale începuturi a găsit în Tudor Arghezi un admirator care spunea că „Ressu rupe cu pensula priveriști brute și oameni stîncoși“. În fața unor tablouri de Ressu, ca de pildă *La arat*, cu acel peisaj abrupt în care un țăran viguros înfige plugul adînc în țarină, simt o corespondență între Ressu și poetul care a scris versurile:

Prin rîpi și gropi adînci
Suite de bătrînii mei pe brînci
Și care tînăr să le urci te-așteaptă
Cartea mea, fiule-i o treaptă.

.
.

Ca să schimbăm acum întîia oară
Sapa-n condei și brazda-n călimară
Bătrînii-au adunat printre plăvani
Sudoarea muncii sutelor de ani.

Arta lui Ressu, prin viziunea sa adînc realistă, a imprimat în pictura romînă un caracter și un stil ce n-au rămas fără ecou în arta unora dintre contemporani.

PE MARGINEA EXPOZIȚIEI RETROSPECTIVE
IOSIF ISER*

Iser ne prezintă un mare număr de opere (cca. 400) ce aparțin creației sale artistice de diverse genuri. Acest artist a început acum o jumătate de veac ca un viguros și incisiv desenator și se prezintă astăzi tot așa, expoziția sa fiind unitară și concludentă.

Coloristul are faze mai fericite atunci cînd se exprimă în guașă și acuarelă, materiale ce se supun mai lesne scăpărilor desenatorului ce este Iser, iar în ulei cînd apare cu o paletă mai sobră, dînd preponderență formei, ca de pildă *Balerina culcată*, operă din 1939 a Pinacotecii din Iași, în care se îmbină armonios roșul, albul și galbenul în intensități luminoase.

.

La expoziția sa de astăzi, ne-au entuziasmat ca acum jumătate de veac liniile puternice care exprimă figura lui Caragiale, rotunjimile figurii din portretul

* *Arta plastică*, nr. 3, 1956.

Dr. Radovici, geometricul și nuanțele desenului reprezentând figura bătrînului actor Anestin și alte o mulțime de desene, schițe și gravuri care justifică părerea celor ce am avut dreptate cînd ne-am apropiat cu atîta căldură de maestru.

Dintre compozițiile cu turci, desenul *Cafeneaua turcească din Balcic*, de exemplu, e o bijuterie în genul său: trei turci stînd la o masă apar într-un interior de cafe-nea în care plutește ceva din mireasma orientală cu care eram obișnuiți. Nu mai vorbim de acuarelele inspirate de tărmurile maritime ale Franței (St. Malo) sau bordurile Senei (Boulogne-sur-Seine) ori guașele din pădurea Clamart, Buttes Chaumont sau cele din Auteil (Le pin Parasol) etc., gen în care Iser a excelat chiar și față de camarazii săi francezi.

Prima fază din Argeș este ilustrată de unele uleiuri și pasteluri mai sintetice și expresioniste, nelipsite de monumental, iar guașa *Bărbierul satului* e o minune de stil și colorit. Însă Dobrogea, începînd cu anul 1913, cu prilejul unei concentrări, l-a reținut mai mult. Timp de 25 de ani, în afară de peisajele dobrogene, dintre care se remarcă admirabil *Sat tătarăsc*, ulei, 1918, care l-a impus pe Iser și la Expoziția de artă romînească de la Paris din 1925, și mai tîrziu peisajul pe Dunăre... turcoaicele și șalvarii, ca o reminiscență a draperiilor antice, revin ca un laitmotiv în opera sa. Ne-am întrebant uneori cum de a restrîns artistul producția sa la genul acesta, că doar România nu se mărginea numai la turci, însă, din cînd în cînd, spre uimirea noastră, o călătorie a artistului prin Cîmpulung, prin Argeș sau prin Spania și provinciile coastelor franceze, ne aducea surprize noi în realizări inedite.

Astfel, Iser nu a stat pe loc și a evoluat în căutarea picturalului, pentru voluptatea plastică de a întregi, de a îmbogăți forma prin culoare. Ros de aceste preocupări, el s-a îndreptat viguros spre un neoclasicism pe care l-au promovat pictorul francez André Derain și într-o vreme Picasso (spre exemplu peisajul din 1919

din Constantinopol, cu cei doi platani înfiți în sol, în care se intercepțează influențe de la Derain).

Totuși, erau unii mai sensibili la desenul lui Iser de altădată, decît la noua formă picturală ce i-a urmat. Dar ceea ce a cîștigat pictorul pe această cale în formă și culoare e mai cuprinzător și mai încheșat.

Arta lui Iser nu seduce, nu farmecă, pe cît se impune prin contribuția masivă a mijloacelor sale viguroase ce aspiră la monumental (de pildă tabloul *Oameni buni*, din 1918, Argeș).

În definitiv, arta este o luptă și succesul trebuie cucerit și nimeni nu a îndrăznit la noi mai mult ca Iser.

Dintre cele mai fericite opere, în afară de cele menționate mai sus, indicăm: *Odaliscă în albastru și șalvari gri avînd chitara în mînă*, 1945, ulei (colecția Weinberg). *Autoportret*, ulei, 1948, *Odalisca în picioare pe fond verde ținînd brațele încrucișate*, ulei, 1937, *Odalisca în galben șezînd*, ulei, 1937, *Nud pe fond albastru deschis*, ulei, 1933, *Arlechin și colombină*, ulei, *Trei spaniole*, guașă, 1938, *Autoportret*, guașă, 1930, *Turcoaica în gri ce ghicește în cafea*, guașă, 1933, și în sfîrșit compoziția *Ajunge!*, ulei, 1955.

Pentru aceste motive l-am îndrăgit pe artist și l-am admirat. Opera sa expusă în sălile Dalles îl reprezintă cu prisosință, ca om și ca artist.

Opera lui Cornel Medrea, a cărei dezvoltare am urmărit-o timp de patruzeci de ani, dovedește în pofida curentelor abstracționiste care au bântuit și în țara noastră, în epoca dintre cele două războaie mondiale, o adâncă studiere a naturii, o viziune realistă exprimată în forme ample, pline și armonioase.

Medrea nu copiază însă natura, nici nu ocolește realitățile, ci simplifică, înlăturând detaliile și accentele secundare, urmărind o sinteză în care redă esențialul.

Atunci când modelează un portret, formele răsar strânse, ca în realitate, iar când e vorba de un monument el modelează în planuri mai largi și mai robuste, construind mase astfel echilibrate ca să se desprindă de la distanță înălțimea, expresia, mișcarea și gestul.

În afară de aceste cazuri, viziunea intimă a lui Medrea înclină spre formele ample, spre volumele cu unduiri de lumini blonde, străvezii, ce sugerează o

calmă senzualitate. De pildă *Femeia intrînd în baie* (1943).

Cu mulți ani în urmă (1925) am descoperit în atelierul său o piatră de o viziune arhaică. Dintr-un bloc paralelipipedic se reliefa formele unei adolescente cu mîna deasupra capului. Era atîta noblețe și armonie în atitudinea și gestul ei, încît artistul n-a rezistat tentației de a relua motivul cu mulți ani mai tîrziu (1943), cioplind de data aceasta, în toată plasticitatea lor, formele rotunde, care se sprijină pe cele două picioare ca pe niște coloane.

În 1916 e mobilizat ca ofițer asimilat în grupul artiștilor ce aveau sarcina să creeze opere cu scene și motive inspirate de război. Retragerea și drama refugiaților îl impresionează pe Medrea și el sculptează o frumoasă statueta, reprezentînd o țărancă ce înaintează cu greu pe drumul pribegiei, cu un copil la sîn, și un altul pe care-l trage de mîna. Această sculptură, denumită *Refugiata*, sugerează mersul greoi al femeii prin înclinația corpului ce se apleacă înainte, în contrast cu rezistența copilului care păstrează o poziție verticală. S-a pomenit în legătură cu această lucrare, că Medrea ar fi fost influențat de expresionistul german Barlach, care are și el unele personaje puternic înclinate înainte. De acest sculptor nici nu aflase pe atunci Medrea. De altfel, viziunea și tehnica lui Barlach e mai colțuroasă, planurile sale sînt mai abrupte și cam poliedrice, dînd o impresie dură, pe cînd statueta lui Medrea e plină de umanitate și liniile apar mai fluide pe planurile rotunjite.

Refugiata lui Medrea ne face mai degrabă să ne gîndim la o minunată pictură a lui Daumier, reprezentînd o spălătoareasă, care urca cheiul Senei cu rufe sub un braț și cu cealaltă mîna trăgînd un copil, dar aceasta exclude orice supoziție de inspirație, deoarece Medrea, ca toți cei care au participat la primul război mondial, era obișnuit, în retragere, cu astfel de scene pe care le înțîlnea la tot pasul.

* Editura de stat pentru literatură și artă, 1957.

În expoziția din 1917, patronată de Marele Cartier General, Medrea mai expune o compoziție, realistă și expresivă, reprezentând un grup de prizonieri germani. De asemenea, tot atunci, el mai prezintă o altă compoziție în basorelief, *Cucerirea unui tun inamic*, în care se desfășoară un atac în plin avânt [...]

Reîntors la București, după război, în anul 1919, Medrea expune schița unui basorelief, pe care a mărit-o mai târziu pentru expoziția internațională de la Paris din anul 1937 și care a fost premiată cu marele premiu internațional [...]. E o lucrare evocatoare a eroismului legendar, nu numai prin conținutul tematic, dar și prin admirabila reliefare plastică a mișcării, a atitudinii și a expresiei figurilor, exprimând o energie concentrată în acel moment suprem. Obiecțiunea făcută de unii în ceea ce privește disproporția mărimii zimbrului față de eroul călare trebuie înlăturată, fiind vorba de o legendă în care fantezia și imaginația pot fi în largul lor.

În 1919, Medrea a primit comenzi pentru busturile lui Victor Hugo, al lui Molière și al artistului Demetriad în *Hamlet*, pentru Teatrul Național din București, iar în 1920 i s-a încredințat să sculpteze bustul monumental al lui Barbu Delavrancea. Medrea dăltuiește figura dîră și răscolitoare a lui Barbu Delavrancea, pe care îl înfățișează într-un moment de intensă încordare lăuntrică. Fruntea înaltă și proeminentă, brăzdată de cute adânci, exprimă concentrarea sufletească a oratorului. Nici nu se putea o mai expresivă figură pentru a întruchipa pe clocotitorul autor al *Vîforului*.

În anul 1925, Medrea concurează la Monumentul Aviatorilor printr-un frumos proiect, care, deși nu a fost ales de juriu, trece drept cel mai reușit. Pe un soclu înalt, compus din patru coloane împreunate se află un personaj cu aripi desfăcute în înălțime, reprezentînd pe un erou zburător ce ar putea fi asemuit cu Icar. În partea de jos, pornește într-un avînt Phaeton, mînîndu-și carul tras de doi cai focosi ce galopează încolăcindu-se în spirală împrejurul coloanei. S-a obiectat de unii prea

marea înălțime a verticalei în raport cu baza, ceea ce e firesc pentru un monument al zburătorilor.

După cum am văzut, Medrea nu ocolește legenda și alegoria antică în opera sa, atunci cînd împrejurările le reclamă. El excelează cu astfel de teme în basorelief, una din formele la care revine deseori în cursul carierei sale. De pildă, într-un basorelief prezintă pe Făt-Frumos, nud în stil antic, luîndu-și rămas bun de la iubita pe care o strînge la pieptul său înainte de a încăleca pe un cal înaripat ce așteaptă încordat să zboare.

Tudor Vianu, în monografia sa despre Medrea (colecția Apollo) arată că artistul vede în basorelief un compromis între sculptură pe de o parte și pictură pe de alta. Cu acest prilej, menționăm că Medrea este și un desenator care conturează formele în plenitudinea lor sculpturală și redă simfonia liniilor pe care de multe ori le nuanțează în acuarelă în tonalități calde.

La monumentul poetului Șt. O. Iosif (1928) găsim un basorelief reprezentînd poezia. Un bust nud de femeie cu capul ridicat spre cer înălță, din harfă, slavă zeilor.

Într-un alt basorelief reprezentînd *Maternitatea* (1942), se văd în picioare trei nuduri feminine, dintre care o mamă arată prietenelor sale înduioșate, pruncul ei drag. E atîta grație în linii și relief în această operă ce ar aminti o stelă antică, încît privitorul simte pe lîngă sentimentul sugerat de motiv și plăcerile tactile pe care le oferă fericitul modelaj al artistului.

Într-un alt relief, reprezentînd dansul (1943), un grup de nuduri sînt reprezentate în mișcări ritmice de o frumoasă plasticitate.

Sînt nenumărate aceste alegorii în basorelief în opera lui Medrea. De pildă *Leda* (1929) sau *Nuduri la scîldat* (1942) etc.

După cum desenul ocupă un loc important în compozițiile marilor maeștri ai timpurilor, tot așa și basorelieful devine în opera lui Medrea un element de seamă.

Încordarea ce însufletește compoziția monumentului luptătorului național ardelean, părintele Lucaci (Satu Mare 1932) apare evidentă din fericita îmbinare a liniilor și a formelor ce converg într-o unitate de direcție și mișcări. Este unul dintre cele mai fericite monumente ale artei statuare românești.

Trebuie menționat cu acest prilej și proiectul *Monumentului Infanteriei* (1932), pe care Medrea îl concepușe ca un înalt relief în care figurează un grup de infanteriști cu armele în mână, gata de atac, iar victoria personificată printr-o femeie cu aripi desfăcute planează deasupra ostașilor.

Figura umană în portret, precum și nudul au fost preocupările permanente ale lui Medrea. Medrea a sculptat în 1929 chipul pictorului Marius Bunesu, urmărind printr-un modelaj foarte susținut toate nuanțele figurii celui portretizat.

De asemenea el a realizat un bust evocator al pictorului Theodorescu-Sion (1929) pe care ni-l înfățișează semeț, cu fruntea ridicată, într-o atitudine mândră. Medrea a transmis materiei nu numai subtilitățile formei exterioare, dar și tot neastâmpărul care îl mistuia pe artist.

Din aceeași vreme e și bustul pictorului Gh. Petrașcu, precum și marmura dăltuită cu multă sensibilitate, reprezentând figura sculptoriței Serova, bustul în marmură al prof. dr. Cantacuzino și alte portrete.

Nudul feminin a inspirat lui Medrea valoroase opere, unele din ele simbolice ca *Floarea de zăpadă* (1923), prezentare plastică mai liniștită în contrast cu *Păcatul* (1926), în care pornirile instinctive sînt exteriorizate în formele ceva mai contorsionate ale trupului și coapselor pe care se încolăcește șarpele legendar.

În același an, ca un proiect pentru o fîntînă, Medrea sculptează un copil dolofan, ținînd în mînă o broască țestoasă, din gura căreia țîșnește apa.

Nenumărate studii în atitudini senine prepară calea spre zămislirea aceluia splendid bronz, tors fără brațe

(1929), modelat în toată unduirea lui luminoasă, cu acea subtilitate enigmatică a figurii care amintește o operă arhaică. Statueta *Pubertatea* (1926) este o excepție în opera lui Medrea, prin viziunea ceva mai prelungită și suplă a formelor.

În anii 1929—1930, Medrea călătorește prin Germania, Franța și Italia.

În anul 1933 Medrea este chemat la catedra de sculptură a Academiei de arte frumoase din București, ca urmaș al lui Dimitrie Paciurea, decedat cu un an înainte.

Acești doi sculptori, deși nu aveau nimic comun în vizualitatea lor, se înțelegeau foarte bine, fiecare afirmîndu-și personalitatea deosebită. Între anii 1919—1923, ei și-au împărțit atelierul de sculptură din curtea Muzeului Aman.

O adevărată chintesență a artei lui Medrea în redarea nudului feminin o constituie splendidul nud în marmură din anul 1943. Din antichitate și pînă la marii maeștri moderni a existat o preocupare în căutarea unui tip de frumusețe, a unor forme și linii specifice prin care recunoaștem pe artist. Tot așa și la noi, Medrea a fost și el obsedat de formele liniștite și pline ale trupului feminin, pe care șerpuiesc lumini ce dau volumelor transparențe și o calmă senzualitate.

În portretistica din ultimele decenii, Medrea a obținut succese deosebite prin lucrările sale.

La loc de frunte trebuie pomenit bustul lui Michelangelo, geniul frămîntat de gînduri proteice, pe care Medrea l-a redat în forme tumultuoase, ce stîrnesc în mintea privitorului o imagine vie a acestui mare maestru al Renașterii italiene.

La fel de importante sînt și bustul monumental al lui Beethoven, redat în toată bogăția vieții sale lăuntrice precum și cel al marelui scriitor rus Lev Tolstoi.

În *Țăranca bătrînă* din Sibiu, Medrea redă, în forme ample, chipul unei femei din popor, cu trăsături caracteristice și expresive.

Mai ales în ultimii ani, el a sculptat numeroase figuri și busturi ca de pildă acela atât de sugestiv, de însuflețit și de o remarcabilă mobilitate a expresiei, care-l înfățișează pe compozitorul D. Cuclin sau acela sensibil modelat, redând parcă frământările lăuntrice ale modelului și definind personalitatea bogată a pictorului Corneliu Baba.

Prin nobila sa simplitate se distinge și bustul compozitorului Ludwig Feldman, pe când acela al academicianului Mihail Jora exprimă finețea, ironia subtilă și eleganța morală a personajului reprezentat.

În sfârșit bustul academicianului prof. Traian Săvulescu are un caracter monumental prin amploarea viziunii. El redă chipul omului de știință preocupat de sinteze [...].

În evoluția sculpturii noastre contemporane, arta lui Medrea aduce o viziune mai amplă și mai puternică a realității, exprimată în linii curbe și forme inedite, cu un caracter plastic evident și impunător.

Corneliu Baba s-a afirmat în pictura românească din ultimii zece ani, ca una dintre personalitățile cele mai viguroase și mai reprezentative. Artă sa realistă evocă viața și năzuințele oamenilor în forme monumentale, pline de forță și expresie.

Nu s-a grăbit să se afirme, să-și organizeze premature expoziții personale, să facă zgomot în jurul său. Respectul pentru artă, pentru muncă l-a făcut să-și petreacă zile și nopți întregi în fața unei pânze, să deseneze sute de schițe pentru o compoziție, să studieze, să steargă ceea ce nu i se părea izbutit, să revină mereu, să lupte cu materia pînă ce să ajungă la o imagine care să corespundă zbuciumului său lăuntric. Baba nu e un pictor care lucrează repede și ușor, sub avîntul unei clipe fericite de inspirație [...].

* Editura de stat pentru literatură și artă, 1958.

Pentru ilustrațiile la romanul *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu, de pildă, a făcut câteva sute de desene pregătitoare. Pentru fiecare tablou, procesul de elaborare e greu și chinuitor, fiindcă el nu se mulțumește să prindă un aspect fugar al realității, ci caută să pătrundă cât mai adânc un adevăr uman și o semnificație, o idee cu o cât mai mare forță de generalizare. Poate că tocmai acestui dureros efort de zămislire a operei de artă se datorește și atmosfera gravă și severă a tablourilor sale, ca și puterea lor de emoționare. Artă lui Corneliu Baba e în primul rând o meditație asupra lumii și a vieții și nu un simplu cântec de culori.

Și faptul acesta a apărut evident încă de la primele lucrări mai de seamă prin care s-a afirmat în viața noastră artistică.

În 1942, compoziția *Întoarcerea de la sapă* a atras atenția cercurilor artistice asupra sa. Pe fundalul unui peisaj pustiu, tratat în tonuri reci, înăbușite, se proiectau impunătoare în marea lor simplitate, figurile celor trei țărani — tatăl, mama și fiica — întorcându-se de la muncă. O atmosferă gravă și tristă se desprindea din acest tablou, pictat în planuri mari, decorative, cu un desen viguros, în contururi severe, care sugerau caracterul formelor. Cei trei țărani oglindeau condiția de viață a muncitorilor pământului de pe vremea aceea. Din sobrietatea limbajului artistic, din forța lui încordată, se ridica limpede protestul artistului împotriva unor nedrepte orânduiri sociale, solidaritatea lui morală cu cei obidiți. Pe vremea aceea, când în viața noastră artistică bîntuiau tot felul de teorii, unele șovine, altele cosmopolite, această compoziție a lui Corneliu Baba aducea confirmarea unui adevăr social, de o autenticitate menită să zguduie conștiințele.

În februarie 1952; cu prilejul expoziției organizate pentru comemorarea lui I. L. Caragiale, Corneliu Baba.

prezintă un mare triptic despre care am scris următoarele rînduri:

„Ca o întărire a acestui moment social printr-o evocare plastică, se desfășoară, pe o mare suprafață, impresionanta compoziție a pictorului Corneliu Baba, intitulată 1907. E un triptic admirabil încheșat, ce întrunește toate condițiile de compoziție, construcție și ritm. Formele panoului central, reprezentînd țărani răsculați care pornesc la luptă cu unelte de muncă în mînă drept arme, rezultă dintr-un superb elan plastic. Paleta sobră și gravă, atmosfera mai sumbră convin acestei scene dramatice luminată doar prin zări de unde se revărsă incandescențe cosmice.

Prima parte a tripticului evocă truda primitivă a plugarului, linia compozițională se descrie în suie pentru a cuprinde toată masa panoului central în care se desfășoară motivul principal — *Răscoala* — pictată într-un joc de penel avîntat, fără ezitări, cu o magistrală siguranță, linia compoziției înclinînd apoi spre panoul final al tripticului, unde apare monumental o femeie îngrozită în fața cadavrului unui țăran, pictat într-un foarte reușit racurs, lîngă care o altă țărăncă îngenunchează plîngînd.

Corneliu Baba mai excelează în această expoziție și prin acele patru admirabile desene inspirate de personajul piesei *O scrisoare pierdută*; insistăm în special asupra acelei capodopere ca stil, expresie și punere în pagină ce este desenul cu figura lui Agamiță Dandanache“.

Din 1952, creația lui Corneliu Baba cunoaște un mers ascendent, datorită mai ales faptului că arta lui se situează din ce în ce mai puternic în actualitatea vremii noastre.

Anul 1953 se dovedește deosebit de rodnic în creația lui Corneliu Baba. La expoziția anuală de stat a artelor plastice el prezintă magistralul portret al lui

Mihail Sadoveanu, portretul artistei poporului Lucia Sturdza Bulandra, în rolul *Vasei Jeleznova*, un *Studiu pentru compoziția 1907* și un *Portret de femeie*.

În portretul lui Mihail Sadoveanu avem o sinteză a artei lui Baba. Din fondul închis se desprinde vie și luminoasă figura marelui prozator, definită în trăsăturile ei morale, în toată amploarea personalității sale. Fața și mâinile sînt puternic luminate, pictate în tonuri deschise, opuse zonelor întunecate din jur. Tocmai aceste contraste dau o deosebită strălucire imaginii. E figura masivă și impunătoare a unui cărturar conștient de misiunea sa. Ceea ce dă atîta demnitate acestui portret este tocmai prezența pilduitoare a unei conștiințe active, pe care Baba a știut s-o sugereze cu o deplină măiestrie.

Și portretul Luciei Sturdza Bulandra e o admirabilă dovadă de pătrundere psihologică, de artă realistă, care tălmăcește în imagini un întreg univers lăuntric. Monumental pusă în pagină, figura mării actrițe domină impresionant. Mîna încheștată pe marginea scaunului are o excepțională forță de expresie. Chipul este pictat cu o mare virtuozitate, cu transparențe de pastă, cu un penel nervos și avîntat, cu un spirit de observație de un realism dramatic, zguduitor.

Și în portretul de femeie, pictorul folosește puterea de expresivitate a chipului și a mâinilor, dar de data aceasta pentru a reda un climat moral diferit. O ușoară tristețe se desprinde din fața puternic interiorizată. Poziția în diagonală a bustului, cu umărul din dreapta mai ridicat, ușoarele falduri ale tricoului, marea simplitate a planurilor, coloritul sobru și înăbușit sînt mijloacele pe care artistul le folosește cu iscusință pentru a crea atmosfera unitară a întregului tablou.

În sfîrșit, *Studiul pentru compoziția 1907* — o scenă de mase cu un țăran în primul plan, iar altul, mai în fund, chemîndu-i pe cei care vin în urmă — e tratat în aceeași pastă viguroasă, densă, cu puternice și dramatice contraste, caracteristice picturii lui Baba.

Dar cea mai deplină izbîndă în creația sa i-o va aduce anul 1954, o dată cu emoționanta compoziție *Odiha la cîmp*.

Schema compozițională e clară. Figura centrală o constituie mama, care veghează somnul copilului și al bărbatului ei istovit. Între destinderea celor două trupuri cufundate în somn și încordarea morală a femeii, chinuită de griji și de gînduri, e un contrast dramatic care potențează expresivitatea imaginii. Mîinile împreunate în poală, brațele care se lasă vlăguite în jos, capul ușor aplecat sub povara tristeții, privirea aceea plină de amărăciune și de suferință sînt mijloacele concrete prin care artistul izbutește să redea o profundă trăire lăuntrică. Cîrpa albă de pe cap încadrează frumos chipul și concentrează prin luminozitatea ei atenția asupra expresivității întregii figuri. Limbajul sobru, simplu și concentrat, atinge măreția în evocarea tristei condiții umane de altădată. *Odiha la cîmp* e una dintre cele mai dramatice realizări ale picturii romînești din ultimii zece ani și i-a adus pe drept cuvînt artistului o consacrare deplină.

Printre ultimele lucrări, prezentate la Expoziția interregională din 1957, se cuvine să amintim *Portret de fată*, un portret meditativ al lui K. H. Zambaccian și două peisaje din Veneția în care, pe lîngă calitățile formale de construcție, apar, într-un acord de culoare determinat de contraste calde și reci între roșu și gri, culorile caracteristice clădirilor vetuste ale lagunei venețiene. Mai ales nu trebuie să uităm o compoziție cu un țăran și o țărană mergînd pe cîmp. Această lucrare se remarcă prin stilul ei viguros, prin viziunea ei monumentală și prin colorit. Pînza amintește de arta ultimilor pictori din Renașterea venețiană, ca Jacoppo del Bassano.

Corneliu Baba e un artist care știe să viseze în fața unei pînze și să lupte ca visul său să fie tălmăcit

în imagini. Dar acest vis pornește de la realitatea umană, iar lupta se vedește în emoția și intensitatea trăirii sufletești, în frământarea patetică a pastei.

Există un eroism în arta lui Baba: acela al luptei pentru creație, pentru a găsi în el vigoarea necesară de a face să vibreze toate coardele ființei umane...

DESPRE ARTIȘTI STRĂINI

Mulți dintre marii artiști ai Renașterii s-au îndeletnicit și cu știința, i-au pasionat în special filozofia, matematicile, deoarece în setea lor de a cunoaște cât mai mult și cât mai bine omul și natura, universul, ei adânceau cunoștințele lor în această direcție.

Personalitatea lui Leonardo da Vinci este însă mai complexă, căci nimeni ca el nu a îmbrățișat mai multe domenii cu atîta competență.

În epoca cea mai virulentă a certurilor religioase, contemporan fiind cu Savonarola care pasionase pe un Michelangelo, Leonardo da Vinci trece indiferent pe lângă aceste probleme ce le stîrniseră interpretările de exegeză.

Leonardo era un adversar al scolasticii, al speculației idealiste, era omul certitudinilor. El pleacă de la materia pe care o consideră în veșnică mișcare ca și natura ce o include; pentru Leonardo mișcarea este la

* *Universul*, 6 aprilie 1952.

originea tuturor lucrurilor; el conchide că mișcarea e cauza vieții.

Avid de cunoștințe, el pornea de la efect să caute cauzele determinînd legi pe căi experimentale; avea o metodă rațională și nu se încurca în ipoteze abstracte, proceda pe cale inductivă.

Unii, între care Renan, au făcut o apropiere între Faust și Leonardo. Dacă setea de a cunoaște le este comună îi deosebesc însă metoda și mijloacele, finalitatea strădaniei. Faust este omul evului mediu, Leonardo este un om al vremurilor noi. Faust e omul îndoielilor, al ezitărilor, e stufos și utopic, e un magician și un alchimist, pe cînd Leonardo e omul limpezimilor, e un matematician și un geometru, e omul științelor pozitive și nu e ros ca Faust de simpla curiozitate de cunoaștere a lucrurilor; Leonardo creează.

Fiu natural al unui notar originar din Vinci, localitate din împrejurimile Florenței, cu o țărăncă, Leonardo fu crescut de tatăl său.

Bine legat, înalt și chipeș, de o eleganță naturală și grațios în comportare, Leonardo cucerea pe oricine cu firea și aptitudinile sale.

A dovedit de timpuriu talente în diverse direcții.

Tatăl său, prieten cu celebrul Verrocchio, sculptor și pictor florentin, îi arată acestuia într-o zi desenele fiului său care stîrnesc admirația artistului ce luă pe tînarul Leonardo în atelierul său unde mai lucrau ca ucenici Perugino și Lorenzo Di Credi. După doi ani Leonardo e primit în corporația pictorilor și, așa cum era obiceiul vremii, colaboră la unele lucrări ale meșterului. Într-astfel el avu prilejul să-și afirme talentul și personalitatea în tabloul *Botezul Mintuitorului* în care Verrocchio îi încredinșase pictura unuia din îngerii îngenucheați.

Stilul desenului și grația ce emană din înfățișarea acestui înger impresionară așa de mult pe Verrocchio încît acesta ar fi spus că nu mai pune mîna pe pensulă, după cum povestește Vasari.

S-au pierdut urmele celor dintîi lucrări ale lui Leonardo.

Leonardo compune o *Bună vestire*, pictură în care desfășoară o viziune mai terestră decît interpretările heratice ale altora, acțiunea nu se mai petrece într-un locaș sfînt cu arhitectură specifică, ci în plină natură și dacă nu ar fi aripile îngerului, singurul simbol religios, am putea crede că e vorba de o scenă profană, de o vizită a unei femei la o patriciană, căci nimic din atitudinea și fizionomia fecioarei nu trădează o emoție mistică.

O altă lucrare este *Adorația magilor*, neterminată, dar cu atît mai interesantă pentru noi, dezvăluind particularitățile tehnice ale lui Leonardo. E o operă cu nici o preocupare heratică de care Leonardo pare eliberat, acum; e o compoziție realistă fără obsesii simetrice și convenționale. Într-un peisaj adumbrît fecioara șade cu pruncul în brațe de care se apropie mulțimea. Tabloul se prelungește pe fundal cu ruinele unei cetăți antice prin care mișună lumea și galopează călăreții, caii nechează în libertate, scenă ce amintește viața antică în contrast cu viața nouă din primul plan.

Opera *Fecioara între stînci* e o compoziție în care apare geniul lui Leonardo, personalitatea se afirmă prin felul propriu de a desena și modela figurile, apoi prin legătura mai strînsă între om și natură în sensul că figura umană nu e pictată abstract, ea nu rămîne o simplă expresie liniară, ci devine un element legat de natură, de atmosferă. Aerul, lumina sau umbra, ora, răcoarea sau căldura, răsăritul sau apusul etc. toate aceste cauze condiționează opera. Cu Leonardo începe pictura modernă ce se eliberează de formele școlii florentine, de acel contur concret și precis, de duritățile de stil.

Leonardo merge mai departe; el descoperă gradul de luminozitate al culorilor, ceea ce numim astăzi valorile de culoare; de pildă el constată cum roșul și galbenul sînt mai intense în lumină, iar verdele și albastrul

mai sonore în umbră. Leonardo e cel dintîi pictor care sesizează jocul reflexelor, de pildă cum două tonuri alăturate își împrumută unul altuia din tonalitatea proprie pe calea reflexelor; aceste experiențe deschid o direcție nouă a picturii.

Figurile lui Leonardo se deosebesc de cele ale lui Rafael și ale lui Michelangelo. Madonele lui Rafael sînt fericite și nu trădează vreo neliniște interioară; dintr-o privire le înțelegi. Figurile lui Michelangelo sînt convulsionate de pasiuni, de clocotele unor porniri răscolitoare, însă figurile lui Leonardo gîndesc; cunoscutul portret al Giocondei te invită nu numai la contemplație, dar și la o reflecție.

Mona Liza, a treia soție a lui Zanobio del Giocondo, a pozat lui Leonardo pentru acest tablou. Artistul s-a concentrat ani de-a rîndul urmărind pe figura modelului reflexul cutelor interioare, ale sufletului omenesc.

În marea sa compoziție *Cina cea de taină*, operă ce a reclamat peste 10 ani de muncă, figura lui Isus rămîne încă un studiu pe cînd figurile apostolilor sînt desăvîrșite.

Apostolii lui Isus erau oameni din popor, muncitori și pescari. Leonardo, ca să atingă realitatea, vizita cartiere populare oprindu-se prin crîșme și birturi unde se așeza la masă și desena tipuri în diversele lor atitudini și fizionomii, surprinzînd pe unii îngîndurați, pe alții curioși, pe unii uimiți și alții revoltați. Din expresiile acestora și din gesturile lor firești, el s-a inspirat în compunerea *Cinei*.

Leonardo nu a înșiruit simetric pe apostoli împrejurul lui Isus, ei nu apar ca niște sfinți care ascultă impasibili într-o atitudine heretică, așa cum se obișnuia pînă atunci; în opera lui Leonardo apostolii trăiesc drama ce se citește în fizionomia și gesturile lor, ei sînt copleșiți de o emoție cînd Isus îi anunță că unul dintre ei îl va trăda.

Cina nu e o lucrare în frescă, ci e o pictură în ulei, de aceea a suferit de pe urma umezelii. Leonardo, ca om

de știință, era preocupat de noi mijloace și metode. Se spune că Papa Leon al X-lea comandîndu-i un tablou, Leonardo nu începu lucrarea pînă ce nu reuși să obțină un verni, în care scop fierbe tot felul de ierburi.

Leonardo da Vinci a trăit epoca cea mai frămîntată a Italiei care era împărțită în stătuțe ce se rivalizau și se războiau, menținînd o permanentă stare de nesiguranță. Corupția, venalitatea, abuzul și furtul, poftele bestiale și pornirile sexuale ce duceau pînă la incest erau lucruri obișnuite. Dacă unitatea de cultură și limbă se realizase prin și după Dante, unitatea politică nu exista. A trăi în acele vremuri printre tirani și condottieri era o aventură, căci nimeni nîu era în siguranță, nici stăpînul și nici șerbul.

Leonardo da Vinci și-a trăit tinerețea la Florența într-un mediu de artă și cultură, știință și filozofie. În toate aceste direcții el a dovedit talent și geniu. A fost pictor și sculptor, scriitor și gînditor, inventator și constructor, biolog și anatomist, strateg și inginer de fortificații.

El a proiectat canale, a imaginat stăvilare, el a studiat științific zborul și a schițat primele aparate de zbor pe principiul propulsiunii unui lucru mai greu decît aerul; el a disecat cadavre pentru a cunoaște mai bine legile vieții organice și a stabilit importanța centrului nervos ca motor al vieții. Inima este un puternic mușchi, spune el, și corpul fiecărei ființe se nutrește fără încetare, moare și naște fără încetare. Cu atîtea cunoștințe și experiențe el se simțea sufocat la Florența care ajunsese un centru de sceptici, după două secole de cultură și artă. Îi trebuia un mediu nou, mai avid, un loc care să-i deschidă calea viitorului prin comenzi, care să dea prilej de descătușare a geniului său inventiv și creator.

De aceea viața lui Leonardo da Vinci nu a fost sedentară și sălășluirile sale au urmat condițiile politice ale Italiei.

În anul 1482, la vârsta de 30 de ani, îl găsim la Milano, unde familia Sforza, care uzurpase tronul, domnea acum.

Ducele îi comandă o statuie ecvestră a tatălui său Francesco Sforza. Calul era pasiunea meșterilor Renașterii și Leonardo desenase, pictase și sculptase motive cabaline. Din schițele ce ne-au rămas rezultă că Leonardo proiectase un monument ca celebrele statui, a lui Donatello, de la Padova și a lui Verrocchio, din Veneția.

Timp de 10 ani Leonardo a modelat această măreață operă care nu apucă să fie turnată în bronz, căci pînă la desăvîrșirea ei, francezii năvăliră în Italia ocupînd Milano, unde distruseseră între altele și monumentul în lut al lui Francesco Sforza.

După căderea Milanului în mîinile francezilor, Leonardo trece un scurt timp la Veneția de unde e invitat la Mantua de Isabella d'Este. De aici pleacă spre Romagna unde îl chema Cesare Borgia, cel mai celebru condottier al vremii.

Pe Cesare Borgia îl cunoscuse Leonardo cu prilejul ocupării orașului Milano de către Ludovic al XII-lea al Franței, aliatul lui Borgia; atunci Leonardo fu prezentat regelui care îl invită în Franța.

În 1502 îl găsim pe Leonardo la curtea lui Borgia unde e consultat ca strateg și inginer de fortificații, ca specialist în artilerie etc. Borgia îl însărcinează să facă și lucrări de topografie, astfel încît Leonardo pleacă în 1504 la Perruggia, Siena și pînă la țărmul mării la Pionbino unde face și observații asupra mișcării valurilor.

În acest interval tiranul Cesare Borgia cade în cursă și moare asasinat. Dacă omul politic Borgia care a încercat unificarea Italiei a inspirat pe Machiaveli în al său *Principe*, în schimb tiranul, brigandul și șiretul Borgia a inspirat lui Leonardo *Fabula înșelătorului înșelat* care cade în cursa pe care a pregătit-o altora.

După moartea lui Cesare Borgia, Leonardo pleacă, în 1503, la Florența.

În sfîrșit se duce și în Franța, unde simte declinul sănătății sale.

De la o vreme, o paralizie a mîinii drepte îl împiedică să mai picteze; doar ce mai poate desena și scrie cu mîna stîngă în carnetele și manuscrisele sale, pe care le dorea organizate și grupate metodic. Se stinse în ziua de 2 mai 1519, lăsînd omenirii exemplul unui frumos elan către perfecțiune.

Pentru Leonardo desăvîrșirea este o necesitate, ea este motorul vieții ce împinge omul să cucerească natura, să o modeleze și să o însușească, prin artă, știință, spre folosul colectivității.

La 19 ianuarie 1939, s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Cézanne. Un pictor genial care nu a fost înțeles de contemporani, fiind considerat ca un artist avid de noutate, dar stîngaci și ratat.

Chiar prietenul său intim, cu care copilărise și studiasse liceul, Emile Zola, se îndoia de Cézanne...

Și cu toate că arta lui Cézanne se sprijinea pe tradiția marilor colorişti (Tintoretto-Veronese-Rubens-Delacroix) și nu se îndepărta de spiritul de ordine al clasicilor (Poussin), totuși Cézanne a fost combătut și contestat tocmai de acei care oficiau în numele unui clasicism și tradiționalism poncif.

Ceea ce supăra pe aceștia în pictura lui Cézanne era noutatea și prospețimea senzațiilor pictorului, care privea natura cu alți ochi decît dînșii: „Voir comme celui qui vient de naître“¹ spunea el. Artă lui Cézanne este expresia unor preocupări de ordin pur plastic,

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

¹ „A vedea ca un nou născut“.

forma și arhitectura lucrurilor fiind plămădite din contraste și raporturi tonale. Cézanne obținea forma și volumul prin culoare, urmărind armonii frumoase, printr-un cromatism bogat și intens...

În a doua jumătate a secolului trecut, nu mai rămăsese nimic din mișcarea romantică exaltată de Delacroix, iar urmașii neoclasicului Ingres căzuseră într-un manierism rigid, căci acestora le lipsea geniul și suplețea meșterului; ce-i drept, câțiva artiști de talent, peisagiști mai independenți, se retrăseseră în pădurea de la Fontainebleau sau în împrejurimile sale (Rousseau, Corot, Millet, Daubigny etc.), acești pictori lucrând în aer liber.

Însă pictura care trona în instituțiile și saloanele oficiale era o pictură convențională, lipsită de viață, făurită cu pretenție, după canoane academice și rețete pline de abilități, care ajungea să reediteze prin manieră pictura consacrată a muzeelor, o imitație prin urmare și nu o creație...

Cézanne prin arta sa vie și personală, a dăruit nu numai șandramaua impostorilor, care oficiau în numele clasicismului, dar a regenerat și o mișcare vie și independentă ca aceea a impresionismului, căreia se raliase. Cézanne a reacționat chiar împotriva impresionismului, în sensul că a restabilit o disciplină a formei, a reîntornat volumul și compoziția, căci impresionistii fiind furati de senzație, de lumină și de aparența exterioară a lucrurilor în atmosferă, înregistrau doar vibrații colorate, din care cauză formele se estompau și se clătina consistența lucrurilor.

De aceea, după ce Cézanne își însuși calitățile impresioniste, culoarea vie și luminoasă, perspectiva de culoare, transparența colorată a umbrelor etc., evoluează și atinge o maturitate, printr-o meditație plastică în fața naturii. El urmărește să facă din impresionismul fugar și efemer, o artă mai solidă și mai durabilă...

Ocolit de lume, refuzat la saloane, contestat de critici și amatori, Cézanne se retrage definitiv prin 1880 la Aix, orașul său natal, unde urmărește ca un ascet

fanatic visul său plastic, realizând o artă de sinteză, care se impune prin măreția și gravitatea ei...

Cézanne, meridionalul plin de temperament fugos, era un autodidact în pictură. Debutează într-un fel de baroc, într-o tehnică largă și păstoasă, cu preocupări vădite de relief și formă. Portrete, peisaje (vezi cel din Pinacoteca Staatgalerie München), naturi moarte, sînt tratate cu o paletă care se cam înrudește cu aceea romantică, iar prin vigoare și caracter are ceva comun cu arta tuturor artiștilor născuți în Provența: Puget, Daumier, Monticelli etc. [...]

Cézanne nu a abstractizat, ci a fost preocupat numai de grijă constructivistă, ceea ce nu e același lucru.

În tot timpul acesta, paleta lui Cézanne nu se îndepărtează prea mult de aceea a impresionistilor: tonuri vii și luminoase, de o varietate bogată în nuanțe, o tehnică de tușe ce gradează sau degradează tonul, senzația cromatică prevalînd [...]

După această perioadă bogată în pînze luminoase și strălucitoare, urmează faza culminantă și sintetică (1888—1906). Cézanne atinge apogeul, paleta sa se reduce la tonuri mai grave, dar tot atît de sonore, cu dominante de tonuri gălbui, de verde, de roșu și de bleuri diferite. Tablourile acestea: autoportretele, portretele soției, ale unui model italian care-i pozează în diverse chipuri, omul cu vesta roșie, tînărul filozof în fața unui craniu etc., fumătorul, portretele unor țărani și fete de la țară, compoziții cu nuduri, o mulțime de peisaje din împrejurimile orașului Aix, cîteva minunate priveliști de pe Marna, cîteva dramatice peisaje cu motivul Muntelui Saint Victoire, altele stranii în fața unui castel părăsit, Le Château Noir, portretele grădinarului său Vallier etc. etc., sînt rodul unei lungi meditații vizuale. Cézanne se concentrează și aprofundează, caută o expresivitate cromatică prin modulații în ton; o dramă interioară petrecîndu-se concomitent cu senzațiile vizuale, artistul se ridică uneori la frumuseți halu-

cinante. În sfârșit Cézanne culminează prin stil, expresivitate cromatică și asceză.

Moare în 1906, lăsând o operă grandioasă, care va servi de-a pururi ca îndreptar pentru a înfrîna ușurința și efemerul, conducîndu-ne în același timp spre o zare de spiritualitate, de reculegere și de beatitudine vizuală.

CUM ÎL ÎNȚELEG PE CÉZANNE *

Cézanne, considerat de unii ca un revoluționar al picturii contemporane, rămîne totuși un mare clasic.

Reacțiunea cézanniană s-a manifestat printr-o reînnoire la o disciplină mai organizată a valorilor plastice, formă, volum și compoziție, lucru ce se neglijase prin impresionism.

Originea artei cézanniene trebuie căutată la marii colorişti venețieni, de la care porcede Cézanne, prin Rubens și Delacroix; opera artistului, părerile exprimate, scrisorile sale, sînt concludente în această privință.

Impresioniștii, în frunte cu Monet, împinseseră prea departe analiza luminii și notarea vibrațiilor difuzate; toată pictura se reducea la jocul feeric al pigmentilor de culoare, iar forma și soliditatea lucrurilor rămîneau destrămate; predilecția impresioniștilor era vibrația în aer și lumină, senzația rapidă și fugitivă, captarea în culori a momentului și a clipei, și în acest scop, de

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

exemplu, Monet pictează portalul Catedralei din Rouen, prin toate aspectele atmosferei, în lumina dimineții, în plin soare la prânz, în lumina palidă a apusului, prin ceață, prin aerul încărcat de vaporii de apă, pe timp ploios; deci impresionistul prin excelență care a fost Monet, se preocupă mai mult de spațiul ce există între el și obiecte, de atmosferă.

Cézanne a simțit tot ce era efemer în această artă și a reacționat treptat, realizându-și țelul.

„Je veux faire de l'impressionnisme un art durable comme l'art des musées“¹ declară el.

Și într-adevăr, profitând de cuceririle cromatice ale pleneriștilor impresionisti, nu s-a oprit la senzația fără-mișcată prin analiza luminii și a aerului, nu s-a mulțumit cu viziunea aparențelor de suprafață, ale epidermei dacă se poate spune, ci a pătruns adânc în natura lucrurilor și în poziția lor în spațiu, urmărind forma și volumul lor.

Cézanne, spirit sintetic, s-a organizat în fața naturii, printr-o „meditație vizuală“, preocupându-se întotdeauna de construcție, ordonanță și compoziție. „Je veux refaire Poussin sur nature“², repeta el deseori prietenilor săi.

Prin urmare, prin păreri exprimate, prin scopul urmărit și prin opera sa, Cézanne nu se poate considera ca un răzvrătit, ci ca un providențial meșter ce a restabilit tradiția, de la care se rătăciseră și aceia care oficiau în academii și institute, în numele ei [...]

Coleg de liceu cu Zola, copilăriseră împreună în orașul lor natal Aix și cu toată dragostea ce o împărțeau unul pentru altul, scriitorul nu bănuia geniul lui Cézanne, ci mai mult îl considera un ratat. În romanul său „L'Oeuvre“, personajul principal, pictorul Claude Lantier, e într-o privință inspirat de stângăciile lui Cézanne, iar fenomenul mișcării noi picturale a plenerismului ca o reacțiune împotriva academismului, îl află romancierul la Café Guerbois, unde se întruneau prin

¹ Vreau să fac din impresionism o artă durabilă ca și arta muzeelor.

² Vreau să-l refac pe Poussin după natură.

un cel care o singură equato de
Kuzetia de disc plai
Dacă dai uși de umbre, folosești tonuri și
un anumit care se creează scurta de volum.

1868 cei mai îndrăzneți artiști pictori ai timpului: Manet, Monet, Renoir, Bazille, Cézanne, Sisley, Pissarro, Degas etc.

Cézanne, spirit sintetic, căuta esențialul, forma și volumul în spațiu. Linia desenului său nu delimitează strâns și ascuțit forma în sensul academic, desenul său nu urmărește sinuozitățile detaliilor; lipsit de abilitate, desenul său apare mai țeapăn, știrbit uneori, chinuit chiar, deformat de multe ori, dar totdeauna formele sînt bine construite, just așezate în spațiu și admirabil compuse [...]

Cézanne a fost greșit înțeles de o bună parte a generației ce i-a urmat; unii imitatori și manieristi au luat drept valori acele particularități și aparente stîngăcii, alții nu s-au lămurit asupra spiritului cézannian, tălmăcind greșit declarația pictorului către Emile Bernard: „Tout dans la nature est sphérique et cylindrique et toutes les formes de la nature peuvent se ramener au cône, au cylindre et à la sphère“¹. Această declarație rămîne simbolică, în legătură cu preocupările pictorului pentru formă și volum în spațiu, și nicidecum un manifest sau o directivă prin care se justifică cubiștii ca moștenitorii legitimi ai artei cézanniene.

Cézanne medita în fața naturii, dar nu abstractiza; el era un fel de realist în înțelesul mai larg al cuvîntului, un îndrăgostit al formelor naturale, un senzual al materiei de culoare prin care plămădea forma, un credincios al motivelor și subiectelor pe care le urmărea zilnic în natură.

O oală de bucătărie, cîteva mere, o fâșie de stofă pictate de Cézanne, ating în rezonanță operele coloriştilor venețieni ai Renașterii.

Darul culorii la Cézanne era un har dumnezeesc și Renoir spunea mereu: „Quand Cézanne pose deux tons à côté l'un de l'autre, ils font toujours bien“².

¹ În natură totul este sferic și cilindric și toate formele naturii se pot reduce la con, cilindru și sferă.

² Cînd Cézanne așează unul lîngă altul două tonuri, ele sînt totdeauna în armonie.

Dar pictorul nu se mărginea numai la frumoasele acorduri de culori, la savoarea armoniei, la încântarea ochiului; el urmărea plasticul prin culoare și în acest spirit se explică declarația sa: „Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude”¹.

Începuturile pictorului (1863) sînt influențate de Courbet și Manet din perioada spaniolă. Cézanne pictează larg și viguros, cu pastă groasă și onctuoasă modelată prin joc de cuțit de paletă, în forme pline și masive, ce capătă relief prin contrastul de lumină și umbră, în tonalitate sumbră; mai târziu viziunea se amplifică, artistul manifestă preferințe pentru Veronese, Rubens și, dintre moderni, pentru Delacroix, copiind unele opere ale acestuia.

În această perioadă, 1863—1868, Cézanne se împrietenește cu cei mai independenți pictori parizieni în cap cu Manet, Monet, Renoir, Pissarro etc., și descarcă cu ei fulgere împotriva academismului și juriilor saloanelor oficiale, unde tronau Bouguerau, Cabanel, glorii de altă dată, complet apuse astăzi.

Prin 1872, Cézanne încearcă, alături de Pissarro, pictura pleneristă, pleacă la țară și se stabilește la Auvers. În fața naturii își împospătează paleta, se scutură de culorile întunecate și pămîntii. Încă de la început marchează o deosebire față de impresioniștii care divizau tonul, fragmentîndu-l, preocupați de vibrația aerului și a luminii; Cézanne, dimpotrivă, nu destramă, ci, prin tușe puse strîns una lîngă alta, gradează tonul prin nuanțe ce merg pînă la semiton și chiar sfert de ton, obținînd o gamă cromatică ce-l va conduce mai târziu la modulația de ton, tehnică în care va realiza forma și volumul, fără de ajutorul obișnuit al contrastelor de umbră și lumină. Această modulație în ton și lumină, constituie încoronarea încercărilor picturale ale lui Cézanne (1890).

¹ Cînd culoarea e bogată, forma devine mai plină.

Din perioada de la Auvers reținem peisaje foarte frumoase, printre care tabloul intitulat *La Maison du pendu*, din colecția Cammondo de la Luvru, e cel mai cunoscut.

Pictura meșterului din acea epocă e densă, materia grasă și zgrunțuroasă, ce produce efecte de relief uneori.

Un țăran din Auvers întrebat de modul cum lucrau pictorii din acea vreme, răspunse foarte interesant: „Pissarro piquait, tandis que Cézanne plaquait la couleur”¹.

Cézanne pictează în interior o mulțime de naturi moarte: compotier cu fructe, flori etc., păstrînd calitățile de viguros și intens colorist și urmărind forma și savoarea materiei bogate a lucrurilor; multe din aceste pînze ating luciul faianțelor persane.

Mai târziu, materia picturală se subțiază. Artistul renunță la densitate, preferă materia mai diluată, tușa moale ce urmărește numai nuanța și e preocupat de culoarea locală a lucrurilor, pe cînd impresioniștii rămîn la aparență, la atmosfera care mînîncă culoarea locală. Paralel cu pictura în ulei lucrează în acuarelă: cele două tehnici se mărită în viziunea lui Cézanne.

Încercările și experiența din această perioadă îl determină pe Cézanne să întrebuițeze cu predilecție bleu-rile [...]

Formal această perioadă devine sintetică, constructivistă, e cea mai fericită fază a lui Cézanne (1885—1900); o mulțime de opere frumoase au fost create în acest interval, menționăm: *Jucătorii de cărți* în mai multe variante, cu două, patru și cinci personaje, o mică variantă cu două persoane se găsește la Luvru în colecția Cammondo. În aceeași colecție o natură moartă intitulată *Le vase bleu*. Peisaje din sudul Franței, de la Aix de la Gardanne, motive marine de pe țărmurile lacului Estaque, compoziții grandioase cu aceeași temă a muntelui Saint Victoire, natura moartă cu statueta unui

¹ Pissarro picta punctînd, pe cînd Cézanne întindea culoarea.

copil de Puget, opere ce se pot vedea în colecția Courtauld de la Londra. A pictat grandioase și monumentale portrete ca cele ale soției sale, *Omul cu vesta roșie*, *Tînărul filozof*, *Fumătorul* etc., pe lângă multe autoportrete.

Oficialitatea franceză l-a desconsiderat pe Cézanne și muzeele franceze sînt lipsite de operele meșterului ce trece astăzi drept cea mai mare glorie plastică a Franței contemporane. Prin donațiile Caillebotte și Cammondo au intrat cîteva pînze la Luvru și acum în urmă, prin moartea marelui colecționar Auguste Pellerin, care posedă peste 100 de tablouri de Cézanne, au mai intrat la Luvru trei naturi moarte, din perioade diferite.

Toate muzeele germane, elvețiene, engleze și americane posedă capodopere de-ale lui. La Nationalgalerie din Berlin, la Staatsgalerie din München, la Londra, la Moscova, în America, Cézanne domnește [...]

Toată mișcarea artistică contemporană s-a resimțit de reacțiunea cézanniană, iar artiștii ce onorează astăzi arta plastică europeană, dăoresc lui Cézanne cărarea curățată în drumul încercărilor lor. Cézanne era conștient de importanța cercetărilor sale, totuși modest din fire, spunea: „Je ne suis, peut-être, que le primitif d'un art nouveau“¹.

¹ Poate nu sînt decît primitivul unei arte noi.

.
Ori de cîte ori pictura a fost la impas, s-a întîmplat ca un inițiat, căutînd firul Ariadnei, să-l găsească în Orient.

Începînd din antichitate, trecînd prin Bizanț, prin Renașterea venețiană, apoi în era modernă un Delacroix, iar în zilele noastre contemporanul Matisse, au găsit prilej de reîmprospătare în magia Orientului.

Grecii și romanii tratau pe orientali drept barbari, deoarece arta mediteraneană se adresa mai întîi spiritului, pe cînd strălucirea și senzualitatea materială a artei orientale exaltau mai toate simțurile; cam același lucru s-a petrecut și în Renașterea italiană...

În zilele noastre, în fața lucrărilor lui Matisse și ale prietenilor săi expuse prin 1905 la Salonul independenților, s-a pronunțat cuvîntul „Les fauves“, iar Gauguin izolîndu-se în țări exotice pentru a capta culoare și

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

lumină mai vie, tipuri mai ingenue, a exclamat: „La Barbarie est pour moi un rajeunissement“¹.

În atelierul său din Montparnasse stam cu meșterul Matisse în fața unui panou decorativ *Faunul și Nimfa*. Oricine se va gândi, va presupune o scenă mitologică în care un mascul încornorat, pârșos și cu forme mușchiulare proeminente rîvnește la o femeie bălaie, candidă și visătoare. Asemenea pînze s-au pictat în toate timpurile și se găsesc foarte multe prin diversele muzee de prin toate țările și dacă din ritmul formelor și din melodia lor continuă nu rezultă vreun accent mai viu, trecem indiferenți înaintea lor, înregistrînd doar anecdota, subiectul, ilustrația.

În fața pînzei lui Matisse am tresăltat de surpriza inedită a invenției formale și a magiei cromatice.

Demonul culorii care stăpînește pe Matisse, nu-i dă răgaz, meșterul nu cunoaște popas, căci deabia ajuns la un punct de evoluție, găsește în sine forțe noi pentru un alt avînt, care ne descumpănește o clipă, dar pînă la urmă ne subjugă.

Tot ce pictura a cîștigat de la primele ei dibuiri, trecînd prin arabescul de pe vasele grecești, prin exuberanța policromă a Orientului, de la primitivii italieni pînă la impresioniști, apoi Cézanne, Gauguin, au educat ochiul meșterului iar paleta a devenit o claviatură docilă în mîinile lui Matisse.

Totuși pictorul nu e un virtuos, nu e un savant pedant, nu e nici vrăjitor, Matisse e un pur rafinat.

Ca să pătrundem în regatul său plastic, trebuie să ne lepădăm de orice rutină și prejudecată [...]

Ceea ce ar fi arbitrar la orice alt artist, la Matisse se explică, ne seduce, ne convinge și ne supune, pentru că Matisse posedă în afară de arta sa excepțională, un simț foarte subtil al raporturilor tonale, ceea ce e de altfel esența genului său.

Matisse mlădie imposibilul, armonizează disonanța, înalță deformarea pînă la stil...

¹ Pentru mine sălbăticia este o întinerire.

Acest panou decorativ *Faunul și Nimfa* în fața căruia mă găseam în atelierul meșterului, ar fi pentru orice neofit, dar mai cu seamă pentru orice fariseu al artei, o abracadabrantă încercare, un lucru haotic, de un cromatism de somnambul, în sfîrșit un lucru lipsit de măsură și în special de desen. Ah! acel desen „clasic“ în numele căruia toți nepoștiții pretind artiștilor o calligrafie poncifă și fără viață și pe care orice băiețuș de pe băncile unei academii le-ar putea servi; să-i auziți prin expoziții, pronunțînd solemn și pretențios că ei sînt cu arta clasică! Ca și cum clasicii n-au fost și ei renovatorii artei de pe vremea lor; Giotto e revoluționar față de Cimabue, Leonardo da Vinci față de Botticelli, Rembrandt față de Franz Hals etc. etc. și ce frumos spunea Degas „Un classique, c'est un révolutionnaire qui est arrivé“.

Și totuși nimic mai firesc ca această pînză, *Faun și Nimfă*, care transpune bucuria luxuriantă a unei vegetații tropicale, ce a cerut o echivalență de tonalități intense; violetul de pe trunchiul arborilor e un complimentar, luminișul însoțit e potrivit ca să iradieze un galben suav, faunul, elementul viril, percutează în roș de un timbru pur și sonor, iar pe epiderma nimfei ondulează nuanțe violacee cu inflexiuni sidefale, iar tot acest acord se sprijină pe o pedală gravă și dominantă a unor tonuri de albastru cobalt ce șerpuiesc în albia pîrîului, care se pierde în infinit.

La oricare alt pictor, aceste tonalități ar fi dat cu siguranță disonanțe și stridente, căci numai Matisse știe să moduleze așa de fericit, sugerîndu-ne prin arta sa o plăcere vizuală rară și o calmă voluptate! Matisse deține astăzi acel har divin!

Unii vor zice: ce fericită inspirație! Totuși ca să ajungă aci, i-a trebuit meșterului multă trudă; ne-am obișnuit a acorda inspirației o importanță disproporționată în creația operei de artă și mai mult ne place să ne legănăm în așteptarea acestei hurii denumită Inspi-

rație, dar ea întârzie și nu vine întotdeauna, căci după cum spunea Baudelaire „Inspirația e sora muncii zilnice“.

Pomenind lui Matisse de acest comod argument al celor sterili care așteaptă totul numai de la inspirație, meșterul îmi răspunde: „L'Inspiration c'est la matière, comme le marbre, il importe ce que vous faites avec cela [...]“¹.

Hazard sau inspirație dacă vreți, dar mă întreb de ce le au numai oamenii de talent? [...]

Culoarea e pentru Matisse, un vehicul care duce la acel ansamblu al câmpului vizual și meșterul nu e preocupat de substanța și prețiozitatea materiei în sine, cât de raportul unui ton cu altul, din care emană acea splendoare, strălucire suavă și radiantă și oricât de nevrosimil ar fi un ton raportat la obiectul în sine reprezentat, Matisse nu ține în seamă atât culoarea locală, cât ansamblul și expresivitatea [...]

Paris, iunie 1936.

AUGUSTE RENOIR *

Renoir spunea: „Pour moi mon souci a été toujours de peindre les êtres tels de beaux fruits“¹ și s-a ținut de cuvânt.

Într-adevăr, opera lui Renoir se desfășoară într-o eflorescență, culminând în acel rod al formelor ample și pline din ultimii ani.

În fața unui panou cu pânze de Renoir, ochii, sufletul, spiritul sînt deavalma prinse într-o bucurie păgînă, care ne evocă acel liman al vîrstei de aur, cînd viața se scurgea în tihnită voluptate a simțurilor. Nu știm ce să admirăm mai întîi la acest fericit geniu: știința, plastica personală, entuziasmul cromatic sau ingeniozitatea?

Sînt unele opere de Renoir, care par lucrate ușor ca și cînd meșterul s-ar fi distrat să le picteze, șuerînd; dar pentru cine știe să vadă și să pătrundă această pictură, misterul și știința sînt ingenios și discret păstrate.

* Din *Pagini de artă*, Casa Școalelor, 1943.

¹ Întotdeauna grija mea a fost să pictez ființele asemenea fructelor frumoase.

¹ Ca și marmura, inspirația este o materie; important este cum o folosești.

Este pictorul despre care s-a spus că n-a zugrăvit niciun tablou trist, căci la el totul e bucurie și sărbătoare.

Renoir nu era preocupat de nicio formulă estetică; nu era pedant și nu se sinchisea de nimic, preferînd naturalețea, simplitatea și claritatea, iar cînd i se făceau unele aluzii la noile tendințe ale picturii pe urma mișcării impresioniste, la al cărei succes a contribuit și el în mare parte, Renoir surîdea ironic și se lepăda de asemenea intenții, lăudînd pictura celor vechi, care nu au ignorat nimic și dacă au lăsat unele lucruri la o parte, au făcut-o înadins, ca să înlăture orice efect [...]

Iată profesiunea de credință a unui geniu, care împreună cu Cézanne domină toată arta sfîrșitului secolului trecut și trage brazda în care s-a dezvoltat toată mișcarea artistică contemporană.

Într-adevăr, pictura lui Renoir se poate îngloba un timp, cam pînă în 1883, în mișcarea impresionistă, în care artistul înregistrează cu preferință aparența lucrurilor în funcție de lumină și care face ca suprafața să fie scăldată în vibrații cromatice, dar Renoir nu rămîne la acest stadiu la care s-a oprit un Monet, un Sisley sau un Pissarro. El depășește mișcarea aceasta și paralel cu cercetările lui Cézanne, temperament meridional de structură clasică, Renoir ajunge cu totul pe alte căi, la un constructivism liric, pe cînd Cézanne urmărește prin arhitectură tonală și formală un sintetism sugestiv.

Dacă reacțiunea cézanniană a fost mult mai puternică și mai amplă în primul pătrar al secolului nostru, aceasta n-a împiedecat ca aceiași artiști care s-au hrănit din arta lui Cézanne, să se lase seduși de rotunjimea formelor robuste ale lui Renoir [...]

Ca și Tizian, care alegea pentru madonele sale femei din popor, Renoir își alegea modelele printre servitoare, bucătărese, lăptărese sau brutărese. Nu-l inte-

resau decît forma și epiderma... și prin simplul joc al formelor și al culorilor, aceste lăptărese sau brutărese răsăreau ca nimfe și zeițe.

Marii creatori se ridică la stil prin naturalețe, fără preocupări, efortări sau pedantism. Și dacă Cézanne atinge culmea prin simplificare și sinteză, Renoir din contra hrănește pînza, în voluptatea unui cromatism unic... E o pictură senzuală, lipsită de perversitate, este cea mai înflăcărată poemă dedicată carnației, de un modern care ne amintește pe cei vechi, prin sănătatea, rotunjimea și naivitatea formelor. Artă castă și pură, „sana, sancta“. Renoir este în linia celor mari, continuă tradiția artei franceze și prelungește firul la al cărui capăt se simte divinul Tizian, al cărui fecior din flori, Renoir poate fi pe drept cuvînt considerat.

În anul 1864 Renoir trimite pentru prima oară la Salon un tablou intitulat *Esmeralda*, lucrare concepută într-un patos romantic și inspirată de eroina romanului *Notre-Dame de Paris* al lui Hugo.

Mai tîrziu Renoir renunță la romantism și apropiindu-se de natură găsește în realismul lui Courbet și în modernismul lui Manet o cale salutară. Plastica și vigoarea picturală a lui Courbet, materia sa grasă și onctuoasă care se pietrifică prin jocul larg al cuțitului de paletă, inspiră pe Renoir care ne dă cîteva pînze: *Le cabaret de la Mère Anthony*, o compoziție cu mai multe personaje la masă și în picioare, apoi *Diana* și un nud în picioare în mărime naturală, denumit *La baigneuse au griffon* (1870).

Din aceste pînze elaborate în entuziasmul pentru Courbet transpiră totuși personalitatea artistului. Moli-ciunea carnațiilor, jocul luminilor, o candoare instinctivă, sînt primele manifestări ale însușirilor caracteristice lui Renoir.

În acele vremuri se producea o reacțiune puternică în contra academismului și dacă în această luptă țaranul

din Ornans conducea artileria grea, spiritualul parizian Manet dădea șarja împotriva pontifilor saloanelor; Manet care și-a dezvoltat talentul în contemplația școlii spaniole, admira mult pe Tizian, de la care se inspiră în pictura tabloului intitulat *Olympia*. Această compoziție amintește pe Tizianul din nudul așa zis din Urbino al galeriei Uffizi; pictura însă este eliberată printr-un cromatism, în care carnația se modulează în tonuri clare fără treceri mai închise. Acest tablou prezentat salonului din 1865, a surprins prin noutatea viziunii și a cromaticii, stîrnind indignarea și scandalul pictorilor tradiționaliști, care dețineau pe acele vremuri, ca și astăzi de altfel, posturile conducătoare. Nimic nu s-a schimbat în omenire; orice creator care vine cu o notă personală, cu o prospețime de viziune, cu ceva mai emancipat, irită obișnuința și prejudecata. Publicul este refractar la orice efort de libertate față de lucrurile știute...

Manet scutură pictura academică, înlăturînd tradiția picturii convenționale cu subiecte antice, istorice și anecdotice. Manet se inspira din viață, pictînd cu predilecție o ființă vie în grădină, un consumator pe terasă în fața unei halbe de bere, un colț dintr-un bar, o scenă de skating, niște femei spălînd, niște cerșetori, un chitarist etc. etc. Bineînțeles că atunci cînd imaginația colaborează și cu realitatea, poezia vieții e mai exaltată și de aceea pictura lui Manet a cunoscut succesul, a entuziasmat, adunînd împrejurul artistului toată pleiada tinerilor artiști mai de vază între care se afla și Renoir.

Renoir pictează în acest spirit, în 1868, marele tablou *Lise* (Folkwang Museum Essen). În grădină, o femeie în picioare, în mărime naturală, îmbrăcată în alb cu o umbrelă în mînă, vîlul captînd lumina ambianță și razele soarelui strecurîndu-se prin frunzișuri, trimițînd cascade de lumini pe sol.

În anii următori, expune un nud de mărime naturală și o femeie culcată, îmbrăcată ca algeriană. În 1872 trimite o compoziție născută din entuziasmul pentru

Delacroix din *Femmes d'Alger*, tabloul pe care Renoir îl consideră ca o minune. Pînza intitulată: *Parisiennes habillées en Algériennes* e refuzată la salon. Tot așa și celebrul tablou *l'Allée cavalière au Bois de Boulogne*, astăzi mîndria muzeului din Hamburg. Ostilitatea cercurilor oficiale față de pictura nouă, solidarizează pe tinerii artiști. Ei se întrunesc în fiecare seară la Café Guerbois din Avenue de Clichy unde trona Manet, înconjurat de tot ce pictura avea mai de talent ca tinerii. Renoir, Monet, Degas, Sisley, Pissarro, Forain etc., forfoteau în acest cenenău de la care nu lipseau simpatizanți: criticul și romancierul Duranty, Emile Zola, Théodore Duret, criticul cel mai avizat al impresionismului, Huysmans, Gustave Geffroy etc., precum și cîțiva prieteni colecționari, între care românul Bellu.

„Le Docteur Georges de Bellio“, cum i se spunea la Paris, care i-a iubit și i-a ajutat pe impresionisti, era foarte familiar în acest cerc. Artiștii își aduceau cu emoție aminte de acest român...

Pictura aceasta impresionistă care astăzi este pe înțelesul tuturor, trecea pe vremurile acelea drept revoluționară și haotică; ea scandaliza publicul. Înălțarea peisajului la rangul compozițiilor academice cu subiecte așa zis nobile, lepădarea de aranjamentele convenționale, factura largă și notația esențială a lucrurilor în aparența lor sub cerul liber, în ambianța luminoasă a vibrațiilor aeriene, în jocul policromatic al razelor și al reflexelor, erau atîtea și atîtea subtilități, neprevăzute și neabnuite de pictorii academici. Era o noutate care nu cadra cu ideea pe care și-o făcea publicul despre pictura „serioasă“, denumită „clasică“ din lene de observație și din conformism, de către toți amatorii pedantismului academic. Contra acestor pictori „detracți“, cum li se zicea, au apărut fulgerătoare cronici în diverse ziare și reviste...

Renoir expune în 1877 în sala Nadar, Bd. des Capucines, 5 tablouri între care celebra *Loje*, o pînză prin care artistul se ridică la înălțimea celor mai mari

meșteri ai timpurilor. Cu această capodoperă a picturii contemporane, Renoir nu are nimic de invidiat lucrărilor marilor spanioli Goya și Velasquez. Impecabila pânză, bucurie a ochilor, lenifiant al simțurilor, tot ce paleta și spiritul pot reda ca farmec și încântare, nu a fost depășită de niciun modern, e clasică și modernă în același timp.

Am revăzut pânza în salonul colecției Courtauld din Londra, în lumina unei zile cețoase și, dacă multe alte frumoase opere din salon aveau nevoia unei exaltări, a unui tonifiant prin contribuția luminii unei zile ceva mai însorite, în acea zi mohorâtă, pânza lui Renoir se dispensa de alte condiții. Pe carnația catifelată a pieptului femeii irizau luminile incandescente ale perlelor, petalele trandafirului de pe corsaj captau lumina blondă a tenului, iar ochii ei mari și profunzi, îmi sugerau senzația unei perspective în Nirvana. Roșul plușului din lojă, dungile negre catifelte ale rochiei, surdina în brun a partenerului bărbătesc din lojă, întreceau această simfonie vizuală și muzicală în același timp.

În *Moulin de la Galette*, Renoir a pictat cu verva unui Rubens din *Kermese* și dacă înaintașul sugerează într-un ritm îndrăcit, toată voioșia brutală și senzuală flamandă, parizianul Renoir pune în ritmul formelor mai multă grație. E adevărat că între Rubens și Renoir a intervenit secolul al XVIII-lea cu pictorii săi, Watteau, Boucher și Fragonard... La Rubens culoarea dominantă e sanguinul cărnos, pe când la Renoir irizează prin fluidități aeriene, albastrul, violaceul, galbenul, rozul sidefiu al brațelor și alte infinite accente cromatice scăldate în lumina difuzată a unei după amiezi însorite.

În expoziția impresionistilor din 1877 Renoir expune 11 pânze între care *Bal du Moulin de la Galette*, *La Balançoire*, cele două portrete ale doamnei Charpentier, portretul lui Sisley, diverse peisaje din Argenteuil și flori. Multe din aceste splendide opere se pot

vedea astăzi la Luvru grație donației Caillebotte, un prieten al impresionistilor, pictor și dînsul, dar amator. Om de mare suflet și înțelegere, avînd avere, a încurajat și a susținut pe camarazii săi și la moartea sa a lăsat prin testament o minunată colecție de pictură impresionistă muzeelor naționale, Renoir fiind indicat ca executor testamentar. Se știe că donația a provocat rezistența oficialității și a pictorilor salonarzi, dar pînă la urmă, în fața evidenței, birocrația artelor a trebuit totuși să se plece...

Renoir atinge apogeul impresionismului între 1874 și 1883, fără să fi sacrificat însă luminii, predilecția sa înăscută pentru plastica formelor. De acum artistul înviorat își îndreaptă privirile sale spre orizontul formelor unduioase ale nudului feminin, sinuozitățile șoldurilor, curba umerilor, voluptatea obrazilor și a buzelor cărnoase, care vor sustrage multă vreme privirii lui Renoir materialismul picturii obiective.

Va picta mai puține peisaje, va ocoli pictura genului impresionist; înțeleptul Renoir va deveni și va rămîne pictor al femeii. Nu-și alege fapte pe care privirea noastră le încrucișează în capriciul modei, ci pictează ființa simplă și robustă care pășeste în plină natură, nepăsătoare ca fructul care cade din pom, ființă senină ca și zeitățile de pe vremuri...

Renoir mai întîi de toate e francez, e clar și luminos; el nu înțelege arta învăluită și nebuloasă a nordului, el are repulsie împotriva expresionismului germano-olandez. Elie Faure îl vede ca pe un „Rubens descendant vers la mer latine, plus abreuvé de soleil“...

Această fază a lui Renoir care nu ține decît cîțiva ani este denumită ca „période ingresque“ sau „période sèche“. Renoir a ieșit din această perioadă cu o disciplină formală mai întărită și revenind la panteismul înăscut din firea lui, urmărește de acum încolo volumul în lumina exaltată a sudului. Naște un tip specific feminin, grasuț și robust, în forme rotunde, cu figura de sevă ca un fruct, cu ochii naivi și cu buzele

senzuale... Și pe măsură ce formele pictorului se înviorază, petelor policromice ale impresionismului, le urmează reflexele sidefii care joacă pe carnațiile rose-blonde, în decorul verde al fundalului plantațiilor, pentru ca la sfârșitul acestei aventuri cromatice, să se încingă orgia cea mai frenetică a roșului purpuriu, a galbenului de șofran, a portocaliului, a cinabrului, a smaraldului, a peruzelei, a cobaltului și a ultramari-nului din zare. O pânză de Renoir, fie nud fie portret, are savoarea fructelor zemoase, a rodiilor stoarse, a bulburilor strivite, a piersicii coapte. Pe meșter nu-l mai preocupă nici psihologia personajului și nici gestul, ci depășește așa-zisul realism, căci patriarhul îndrăgostit de poeme cromatice atinge divinitatea.

Când reumatismul l-a înțepenit pe fotoliu sau pe cărucior, când nu s-a mai putut mișca, pentru a îmbrățișa cu penelul suprafețele mari ca Veronese și când n-a mai putut dispune de degetele sale încleștate și uscate de gută, acest bătrîn „Rafael fără mâini” își întindea brațul pentru ca să i se lege penelul de degete și cu toate că ros și chinuit de casna unor membre înțepenite, dar înviorat de senzația ochilor în fața florei și faunei mediteraniene, senzații care îi ușurau puțin durerile, el continua să mîngîie pânza cu penelul și obținea prin undulații și jocul curbilor, forme care ră-săreau asemenea Venerii marine...

Încă din 1905 Renoir se stabilise definitiv la Cagnes; sănătatea sa subredă cerînd căldura sudului, cumpără o fermă și-și construiește un atelier. Acolo reia pictura peisajului sub cerul de azur, o pictură însă cu totul deosebită de aceea din vremea tinereții impresioniste de pe țărmurile Senei și de la Argentineul. Acum viziunea sa e mai concentrată și mirajul din tinerețe devine o simfonie gravă și intensă. Vibrațiilor luminoase le urmează acorduri cromatice inefabile...

Bolnav, înțepenit pe cărucior, cu membrele anchilozate, ceea ce ne dă patriarhul Renoir în ultimii ani

e un miracol, ochii pictorului fiind mai tineri ca niciodată și toată gama subtilităților și a nuanțelor cromatice, nesfîrșite...

S-au făcut unele rezerve asupra acestei picturi a ultimilor ani, s-a vorbit de bestialitatea formelor, i s-a reproșat colorația exagerat de vinoasă a carnațiilor, s-au întrebuițat calificative ca: „sirop de groseille”. În sfîrșit detractorii s-au agățat de unele eboșe insuficiente de prin atelier, care au fost vîndute după moartea sa, pentru a împieta asupra întregii opere din această fază. Să ne amintim că și Tizian, Rembrandt și Greco au în amurgul vieții lor o eliberare prin exaltare și sinteză, lucru care nu a fost acceptat ușor de contemporani...

Renoir văzînd că păleau unele picturi mai vechi și considerînd alterația fatală, în timp, a materiei colorante, a crezut nimerit ca, păstrînd gama intactă, să accentueze și să întărească tonalitatea care urmînd a suferi inevitabilul proces de transformare organică a materiei, să redea mai tîrziu armonia, pe care o dorea moștenire generațiilor viitoare...

Renoir, care a adus cea mai vibrantă slavă culorii și formei, este meșterul fără de care nu m-aș fi putut desmetici în impasul meu plastic.

Renoir mi-a fost salvarea și oridecîte ori mă simteam rătăcit în haosul abstractizant al picturii contemporane, mă îndreptam către Renoir și în contemplația *Lojei*, în fața minunatului portret al doamnei Charpentier și a sculpitoarei pînze *Fetița citind*, la baia voluptoasă a unor nuduri, mă resimțeam cu ochii înprospătați și cu spiritul înviorat. Renoir și Cézanne mi-au fost călăuze [...]

Martie 1942.

Alexei Gavrilovici Venețianov a fost fiul unui emigrant grec. S-a născut în anul 1780 la Moscova și în 1802 a plecat la Petersburg, atras fiind de muzeele din capitală, mai cu seamă de bogăția și splendoarea capodoperelor Ermitajului.

A fost un autodidact și a învățat arta de a zugrăvi, copiind operele măștrilor din muzee. Într-o bună zi și-a dat seama că o artă vie nu se face numai făcând copii după marii măștrii, ci trecînd la natură, la realitate, la ceea ce inspiră viața.

Prin independența sa față de rutina academică, prin felul său de a privi natura și viața, el a reacționat împotriva acestei arte oficiale ce se mărginea pe vremurile acelea la imitarea anticului, la compoziții convenționale, mitologice etc. Pictorul se opunea în același timp și romantismului melodramatic.

* *Veac nou*, 25 februarie 1955.

Setos de adevăr, de lumină și prospețimi, Venețianov se retrage la țară, unde pictează scene rustice, compoziții inspirate din viața și truda țăranilor.

Desenul său exprimă forma amplă; el insistă asupra volumelor ce dau un caracter monumental ființelor pictate. În compozițiile sale, pictorul plasează de obicei în primul plan un personaj care se profilează plastic.

Venețianov e un armonist luminos, culoarea sa e înviorătoare, pictorul ocolește motivele sumbre, fiind mereu însetat de soare și spațiu. De pildă, într-una din cele mai tipice opere ale sale, tabloul intitulat *Secerișul*, Venețianov pictează imensitatea lanurilor aurii de grâu, printre care apar din loc în loc secerători și maldăre de snopi de grâu. În primul plan, se odihnește o secerătoare. E robustă, îmbrăcată cu rochie roșie și bluză albă și se profilează monumental în perspectiva cîmpului ce se prelungește pînă în infinitul zării.

Într-un alt tablou, două sătence apar grupate într-o atitudine plastică, cu o seceră în mînă.

O compoziție foarte sugestivă e și aceea în care o sateancă dă în cărți unei prietene. Expresia calmă a figurilor zîmbitoare, sănătatea și atitudinea lor, sugerează un optimism pe care artistul îl urmărește de obicei în operele sale.

Venețianov îmbrățișează ideile gînditorilor înaintați ai epocii sale, el este adeptul părerilor lui Radișcev, care a criticat, în cartea sa *Călătoria de la Petersburg la Moscova*, societatea rusă din timpul său. Pictorul consideră arta și literatura drept arme pentru culturalizarea poporului. În acest scop el face și pictură de gen social, caricaturi cu tîlc politic, publicînd un album de caricaturi împreună cu Terebenev. Mai mult, la un moment dat, el deschide un atelier unde predă pictura. Numărul total al elevilor săi urcă la 80 de tineri artiști. De dragul nobilelor sale țeluri, artistul a sacrificat averea sa personală și zestrea soției sale.

Venețianov rămîne un creator al unei vizualități înnoitoare în arta rusă, el este un precursor al rea-

lismului critic ce se naște după prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Arta sa are un caracter propriu, un stil aparte și un conținut de viață sănătoasă, inspirată de realitățile pregnante ale poporului.

PICTORUL V. I. SURIKOV *

Pictorul V. I. Surikov s-a arătat totdeauna a fi preocupat mai mult de acțiunea mulțimii în desfășurarea evenimentelor istorice, decât de rolul izolat al vreunui personaj, oricât ar fi fost el de măreț. De aceea, pătruns de importanța forțelor maselor, Surikov a căutat prin opera sa, să scoată în evidență poporul, ca forță activă a istoriei. El și-a creat opera tocmai în perioada dintre 1870 și revoluția din 1905, perioada frământărilor sociale, a luptei dintre diversele curente, în epoca în care se cristalizează ideologia Partidului social democrat rus, în divergență cu mișcarea narodnicistă (poporanistă).

V. I. Surikov n-a fost un marxist și nici un revoluționar în sensul propriu al cuvântului, ci un progresist cu un simț realist al lucrurilor și cu dragoste pentru poporul din mijlocul căruia pornise.

În splendidul portret pe care Repin i l-a pictat, Surikov apare ca un bărbat voinic, oacheș, cu părul vîl-

* Studii și cercetări de istoria artei, nr. 1—2, 1955.

voi acoperindu-i capul ca o coamă, cu obrazul pîrguit, cu ochi strălucitori, cu buze senzuale conturate de mustați și de o barbă neîngrijită, cu o înfățișare de om din popor, crescut ca o plantă în plină natură.

.

La terminarea Academiei (din Petersburg), el fu nevoit să ceară o comandă ca să-și câștige existența. I se acordă compoziția a patru panouri cu tema soborurilor egumenice, picturi pentru catedrala Mîntuitorului din Moscova, ce se construia pe atunci.

Plecarea la Moscova a avut pentru tînărul artist o înfrîurire hotărîtoare. În vechea capitală moscovită, care se deosebea cu totul de oficialul și birocraticul Petersburg (unde și-a făcut studiile), Surikov a descoperit adevărata viață rusească tradițională. Contemplarea monumentelor vechi din acel oraș îl transportau în epocile istorice anterioare. Reflectînd în fața acestor vestigii ale trecutului, el reconstitua în imaginație multe din evenimentele care îl impresionaseră în lecturile sale. Apăreau din negura vremurilor legendare, figuri pe care el le va transpune apoi pe pînze, cu un sentiment realist în care apare dragostea pentru acțiunile și năzuințele poporului, autorul adevăratei istorii. Așa cum vedea el poporul, se deosebea de modul cum îl înțelegeau alți artiști ai realismului contemporan. Este adevărat că sub influența ideilor progresiste ale lui Belinski și Cernîșevski se formase un grup de artiști, care în 1863 părăsesc Academia de arte frumoase din Petersburg, deoarece acolo li se impuneau teme străine de sufletul lor... Mulți profesori erau germani, unii nici nu știau rusește. Tinerii artiști s-au grupat atunci într-o asociație denumită a Ambulanților (peredvijniki), pictînd subiecte rusești luate din viața însăși a poporului. Mulți dintre ei se opreau însă îndeosebi la aspecte umile, mistice și supuse fatalității, adică la subiecte ce inspirau mai mult compătimire pentru popor, la teme narodniciste. Surikov, dimpotrivă, prezintă poporul

plin de energie, acționînd și participînd ca element hotărîtor la tot ce se întîmplase important în decursul vremurilor. Din pricina opresiunii țariste, neputînd să prezinte acest aspect revoluționar al poporului în contemporaneitate, el se retrage în istorie și alege cîteva din momentele eroice ale trecutului. Însă în albumele sale intime se găsesc schițe reprezentînd zilele eroice ale Comunei din Paris, Revoluția din Krasnoiarsk și multe altele, în care pictorul ironizează stăpînirea țaristă, birocrăția, armata, clerul cu predicile episcopului obscurantist Nikon ce propovăduia pogromuri, și multe alte desene inspirate din viața tuturor straturilor sociale, văzute prin prisma ideilor sale progresiste. Din istoria Moscovei, el alege unul din cele mai tragice episoade: *Dimineața executării streliților*. Strelîții, niște tîrgoveți moscoviți, proveniți dintr-o oștire privilegiată, priveau cu nemulțumire reformele lui Petru I, care dorea să ridice Rusia din starea înapoiată în care se afla. Ei nu-și dădeau seama de cursul firesc al vremii, ce reclama profunde schimbări în economia statului rus și raporturi mai apropiate cu străinătatea, de unde țarul adusese meșteri, tehnicieni și oameni de afaceri, care prin forța lucrurilor stînjeneau patriarhalele îndelniciri ale streliților. Revolta lor a fost crunt pedepsită și 1300 din ei au fost executați. Ei au dovedit în timpul judecății o neclintită hotărîre în atitudinea lor, doar 3 din cei 150 de interogați arătîndu-se mai șovăitori. Pictorul descrie momentul dinaintea execuției, dînd toată atenția reprezentării cît mai realiste a mulțimii.

Petru I apare la distanță în al doilea plan al tabloului, călare, în fruntea trupei sale echipată în noua uniformă importată din Apus; țarul este înconjurat de demnitari, printre care se află și cîteva figuri de străini.

Surikov s-a servit în pictura sa de motive de artă veche populară rusească, de unele lucruri păstrate în muzeu și mai cu seamă de însemnările din jurnalul lui Korb, un contemporan al vremurilor descrise, reușind astfel să dea un aspect veridic tabloului.

Întrebat de pictorul Repin de ce nu figurează nici un executat în tablou, Surikov îi răspunde că în timp ce picta un spânzurat — întrînd o bătrînă în atelier, aceasta a leșinat; impresionat, pictorul a renunțat să introducă scena însăși a execuției, mulțumindu-se să redea starea sufletească a masei și expresia neînfricată a celor condamnați.

Scena se petrece în piața Kremlinului, în fața catedralei *Vasili Blajenii*. Tabloul este plin de personaje grupate variat, dînd astfel un ritm viu compoziției.

Coloritul este strălucit, remarcîndu-se frumusețea nuanțelor de alb din bluzele țărănești, în contrast cu îmbrăcămintea în tonalități mai vii a unora dintre streliți, și costumele mai arătoase ale curtenilor; masa coloristică pare o broderie din tonuri fericit împletite.

Tabloul executării streliților a fost terminat după 4 ani de lucru și a fost expus în anul 1881, chiar în ziua în care a fost asasinat țarul Alexandru al II-lea. Acestei opere i-a urmat pînza *Menșikov la Berezovo*, lucrare prezentată în 1883. Tabloul reprezintă pe fostul curtean favorit al lui Petru I și copiii săi, în exilul din Siberia. Menșikov a fost un om din popor, remarcat de Petru I pentru calitățile sale de iscusință, inteligență și muncă. Fiind ridicat la cea mai mare treaptă a ierarhiei, a ajuns cneaz și mîna dreaptă a țarului. Bineînțeles că situația lui a indispus pe alți curteni, care, după moartea lui Petru I, au instigat împotriva lui, determinînd pe bășăndrul țarevici să-l îndepărteze pe Menșikov, surghiunindu-l în Siberia împreună cu familia.

Tabloul deși reprezintă o scenă de initimitate — Menșikov stînd gînditor lîngă copiii săi — nu este lipsit totuși de grandoare în atitudine. Figura sa este de o expresivitate pătrunzătoare, denotă un caracter demn și dîrz, înfruntînd soarta. În contrast cu trăsăturile dure ale tatălui, apar figurile candidă ale copiilor, între care se remarcă fața melancolică a fetei celei mari, îngenunchiată lîngă tatăl ei. Figura melancolică a fetei

învălită într-o mantie îmblănită de catifea albastru închis, exprimă poate amărăciunea copilei ce a fost despărțită prin voința tatălui de logodnicul iubit, pentru a fi destinată țareviciului, care acum îl izgonise pînă în adîncurile infinitei Siberii, al cărei peisaj încremenit de iarnă se zărește prin strîmta fereastră a încăperii.

Aceste două tablouri impresionante au fost cumpărate de vestitul colecționar Tretiakov, cel mai cu vază animator al pictorilor peredvijnici.

Cu ceea ce a cîștigat Surikov de pe urma acestor două lucrări, pornește în 1884, împreună cu soția și copiii într-o călătorie în Apus. Cu acest prilej, artistul face interesante reflecții asupra picturii. La Veneția, el rămîne entuziasmat de aspectul somptuos al compozițiilor lui Veronese, de prospețimea atmosferei și a tonurilor Adriaticei din aceste pînze, e fermecat de griurile argintii cu care artistul împletește diversele mase de culori. Deși uimit de arta prodigioasă și spontană a lui Tintoretto, Surikov se entuziasmează totuși în fața pînzelor lui Tizian, pline de armonii nobile.

La Roma este uluit de frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină, stă înmărmurit în fața panoului *Judecata din urmă*, impresionat îndeosebi de barca condamnaților. E atîta expresie formală în Michelangelo, încît el crede că acesta nu mai are nevoie de o variație mai mare de tonuri. Coloritul său, deși sobru și restrîns, e totuși suficient ca să redea esențialul. Surikov găsește o supremă delectare, o măreată desfătare, datorită perfecției formale, în statuia lui Moise. Dintre toate lucrările lui Rafael, el remarcă *Izgonirea lui Heliodor din templu* și, fără rezervă, chipurile madonelor aceluiași Rafael din muzeele din Florența și Dresda, figuri de o puritate de expresie excepțională.

La Neapole este atras de lumina ce inundă corpul lui Bachus — nictură de Ribera — a cărui artă viguroasă îl impresionează. Însă e mai sensibil în fața portretului Papei Inocențiu al X-lea de Velasquez, din palatul Doria, din Roma. La Paris, el constată cum

coloritul ia preponderență în pictura nouă, lucru ce-l împărtășește într-o scrisoare pictorului Cestiakov, menționând pe Corot, Delacroix, Bastien Lepage. E de reținut că el nu pomenește nimic despre impresioniști, care erau în vremea aceea la apogeul artei lor.

La Viena se miră de faima contemporanului Mackhart, a cărui artă ademenitoare și de suprafață îl decepționează.

În tot timpul acestei călătorii, Surikov desenează, schițează, face diverse acuarele, între care remarcăm o scenă de carnaval la Roma. Pictează și câteva lucrări în ulei: două figuri de italieni, dintre care o italiancă în costum de carnaval, asvîrlind un buchet de flori dintr-o lojă. El a adus din Roma și peisaje: o acuarelă, *Coliseul*, și o pictură *Catedrala Sf. Petru*, cu domul ei caracteristic, despre care spunea că îi reamintește un erou din povești, cu umeri largi și cu un cap mic.

Catedrala din Milano i s-a părut mai armonioasă ca arhitectură, prezentînd unitate între interior și exterior. Catedrala *Notre-Dame* din Paris îl entuziasmează.

Însă, în tot timpul călătoriei, el continuă să fie preocupat de o lucrare în proiect, *Deportarea boiarinei Morozova*, în care scop schițează și desenează mereu.

Reîntors la Moscova, se apucă temeinic de muncă ca să desăvîrșească această compoziție, la care lucrează 3 ani de-a rîndul. E o scenă istorică inspirată de schisma religioasă provocată de reforma bisericească impusă de țarul Alexei Mihailovici, tatăl lui Petru I. Acesta, cu ajutorul patriarhului Nikon care venea cu noi interpretări ale textelor, urmărea să-și mărească autoritatea, transformînd biserica într-un instrument de stat. Faptul a nemulțumit pe fanaticii pravoslavnici tradiționaliști, și a împărțit lumea rusească în două tabere, care se acuzau reciproc de erezie. Poporul era nemulțumit de aceste noi reforme, între care era și acel *Codex* ce legifera definitiv fixarea țăranilor de pămînt.

În fruntea protestatarilor se găsea boieroica Morozova, o rubedenie a țarului, care a fost deportată din cauza atitudinii sale dîrze. Tragedia acestei eroine o auzise pictorul înțîia oară de la o mătușă foarte evlavioasă și conservatoare. Din cele citite apoi, el își făcu o imagine reală a boiarinei, despre care se povestea că a fost de o frumusețe plină de spiritualitate.

Protopopul Avacum, unul din capii mișcării protestatare, spunea de ea că se arunca, ca un leu, asupra dușmanului, că din privirea ei scăpărau fulgere.

Surikov schițase mai întîi un chip al boiarinei Morozova, inspirat din trăsăturile mătușii sale bigote. Preumblîndu-se într-o zi prin cimitir, întîlni însă o figură mai expresivă, mai înfricoșătoare în priviri și de o înfățișare mai ascetică, după care pictă pe boiarină.

Multe studii după diverși oameni și femei din popor, în special după un nebun, vînzător ambulant, întîlnit pe ulițele Moscovei, i-au servit pictorului în compunerea tabloului. După chipul nebunului a fost pictat cerșetorul din tablou.

Tabloul reprezintă momentul surghiunirii boiarinei din Moscova. E o compoziție bine gîndită și perfect legată. Toată figurația contribuie la acel ritm al vieții ce se desprinde din pictură. Scena se petrece pe stradă. E iarnă. Albul zăpezii reflectă lumini albastrii și violete în zare. Din cerul sur se revarsă razele gălbui ale soarelui învăluit. Sania cu un cal, care transportă pe boiarină, e văzută în diagonală și puțin înclinată, ca să dea mai bine iluzia mișcării. Dinamica mersului e sugerată și prin atitudinea unui băețandru ce aleargă paralel cu sania. Toate celelalte personaje stau nemișcate în diverse atitudini, participînd la acest eveniment, după cum se vede din expresia și emoția de pe figurile lor: compătimire, admirație și evlavie la cei mai mulți, dezaprobare și ironie, mai cu seamă la unii dintre mujici. O miloagă își întinde mîna spre sania care trece, iar un cerșetor care șade în drum o urmărește din priviri, binecuvîntînd-o cu mîna. Mai în fund, deasupra

unui zid, niște copii privesc curioși și veseli la toată această întâmplare.

Cromatica tabloului se sprijină pe contraste. În centru stă boiarina Morozova îmbrăcată într-o haină îmblănită de catifea albastru închis, avînd o căciulă de blană și învăluită într-o eșarfă. Senzația acestei tonalități mai sumbre față de masa alburie de iarnă o avusese pictorul odată, pe cînd privea la tonalitatea aripilor unei ciori ce se ridică de pe un cîmp înzăpezit. Împrejurul acestui contrast de alb și negru intervin grupele de policromii ce înviează ochiul, cum ar fi costumele femeilor, care sînt de o mare variație de tonuri.

Această lucrare, admirabilă din punctul de vedere al compoziției și al coloritului, e cu siguranță capodopera pictorului.

Criticul Stasov crede că această compoziție este cea mai remarcabilă operă de gen istoric a picturii ruse, ea fiind la înălțimea celor mai bune pagini ale literaturii ruse...

Pictorul urmărește teme care produc voioșie, cum ar fi tocmai *Cucerirea orașelului de zăpadă*, sau teme eroice: *Cucerirea Siberiei de către oastea lui Ermak* sau *Trecerea Alpilor de către armata lui Suvorov*. Tabloul *Cucerirea orașelului de zăpadă* reamintește acel joc popular în care călăreții aleargă spre niște obstacole de zăpadă ce ar înfățișa zidurile orașului. Caii speriați de strigătele mulțimii se poticnesc cînd ajung în fața zidului, pînă ce unul din călăreți reușește să treacă obstacolul de omăt și aleargă înainte, fiind urmărit de ceilalți călăreți pînă ce e prins și atunci e frecat cu zăpadă și cinstit apoi cu băutură. E cel mai optimist tablou al artistului. Lucrarea se caracterizează printr-un rar dinamism al formelor și o vervă scăpărătoare a culorilor.

În timpul șederii sale în Siberia, artistul concepe o compoziție care să amintească eroismul strămoșilor

săi cazaci în lupta cu tătarii, ce nelinișteau pe vremuri ținuturile rusești de la hotare. Pentru a studia cît mai bine lumea cazacilor care porniseră odinioară din ținuturile Donului, el face mai multe călătorii prin acele regiuni, desenînd și schiînd în acuarelă diverse figuri de cazaci și cercetînd motive locale caracteristice. Compoziția se desfășoară pe țărmul unei ape. În stînga, în primul plan, înaintează oastea lui Ermak în bărci și plute, împușcînd pe tătarii de pe țărmul opus, care răspund focurilor cazacilor doar cu arme primitive — săgeți lansate de arcuri. Unii dintre tătari, cuprinși de panică, o iau la fugă alții rezistă cu înverșunare, întinzînd cu încordare arcurile. Pe coama dealului din față, un șir de călăreți dușmani se proiectează în zare. Chipurile cazacilor bărboși și roșcovani, îmbrăcați în haine de frumoase tonalități, contrastează cu înfățișarea primitivă a tătarilor negricioși. Acest tablou, prezentat cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la cucerirea Siberiei, a fost interpretat de unii ca un fel de omagiu adus de pictor stăpînirii care a contribuit la mărirea imperiului. Surikov știa că aceasta nu este cîtuși de puțin adevărat, deoarece strămoșii săi din oastea lui Ermak au pornit din ținuturile Donului, chemați fiind de locuitorii ruși din regiunile Uralului, în fruntea cărora se aflau negustorii Stroganov, care au echipat și întreținut oastea. Țarul Ivan cel Groaznic nu avea nici o cunoștință de această măreață faptă și granițele imperiului moscovit au fost lărgite prin forța lucrurilor, din inițiativa locuitorilor înșiși, care au vrut să-și apere meleagurile împotriva hoardelor de tătari. Surikov n-a vrut decît să înfățișeze una din paginile eroice ale poporului înfăptuitor de acțiuni mărețe.

Un alt moment glorios al istoriei Rusiei este redat în tabloul *Trecerea Alpilor de către armata lui Suvorov*, trimis în anul 1789, cu prilejul intervenției țarilor monarhiste, împotriva revoluției franceze. Armata lui Suvorov a învins dificultăți de nedescris în

trecerea Alpilor și Surikov ne prezintă unul din episoadele dramatice ale acestei campanii.

Pictorul acordă cea mai mare importanță ostașilor, care sînt înfățișați în înaintarea lor prin munți prăpăstioși și acoperiți de zăpadă. Generalul Suvorov călare privește ca un halucinat la soldații săi. Într-o scenă similară, pictorul francez David a înfățișat pe Bonaparte călare trecînd Alpii, acordînd tot interesul generalului, în timp ce cîțiva soldați apar simbolic într-un plan secundar.

Surikov a fost preocupat și de figurile marilor conducători ai mișcărilor populare. Tabloul *Stepan Razin* e pictat între 1903—1907. Surikov nu l-a considerat niciodată terminat, revenind și modificîndu-l în diverse rînduri. Prima versiune în acuarelă, în care Razin navighează împreună cu o prințesă persană, e o schiță ceva mai fastuoasă. În versiunea definitivă nu mai figurează prințesa persană. Surikov îl reprezintă pe hatmanul cazac singur, gînditor și melancolic, ascultînd cîntecul unui cazac, în luntrea ce-l poartă pe Volga.

Unii presupun că Surikov, impresionat de nereușita revoluției din 1905, ar fi vrut să înfățișeze în chipul lui Stepan Razin propria sa dezamăgire. Într-adevăr, după reacțiunea ce a urmat revoluției din 1905, Surikov nu se mai preocupă de alte compoziții răscolitoare, de avînt popular. El intră într-o fază de șovăială artistică, pictează doar cîteva portrete și moare în 1916.

În concluzie, arta lui Surikov, vie, expresivă și dinamică, excelează în compoziție, artistul avînd un dar înnăscut al formelor în mișcare, pe care le mînuiește și le grupează magistral. Desenul său, care nu tinde la finețe și suplețe, exprimă formele, în plenitudinea și densitatea lor, ceea ce le dă o calitate monumentală.

Surikov, deși afirmă că el respiră numai prin culoare spunînd că poți să înveți și un cîine să deseneze,

dar nu să și coloreze, nu a fost totuși un colorist în sensul modernist al cuvîntului, căci el a păstrat un echilibru între formă și culoare. De altfel, compoziția cu figuri reclamă o structură formală pe care se clădește totul, și această soliditate a formelor, artistul nu a sacrificat-o predilecțiilor și intensităților de colorit, cum a fost cazul unor contemporani apuseni.

Surikov concepe frumosul ca și grecii de altă dată, în proporții și armonie. Prin acestea Surikov a reliefat virtuțile și energia poporului rus însetat de progres și dreptate socială, în diversele momente ale istoriei sale.

Înalt, chipeș și voinic, impunător prin expresia ascutită a privirii sale și prin înfățișarea mândră și gravă a figurii ce se încheie ca o boltă înaltă, prelungindu-se la bază prin podoaba unei bărbi patriarhale și bogate, Vladimir Vasilievici Stasov a străbătut viața ca un neînfricat și netihnit luptător al cauzei naționale, căreia i-a închinat sufletul.

De la primele sale încercări, el a intrevăzut dezvoltarea artei autohtone prin caracter popular și adevăr.

Realismul lui Stasov e pe linia celor mai mari gânditori și scriitori ruși: Belinski, Cernîșevski, Herzen, Gogol etc. În lucrarea sa *Despre evoluția ideilor revoluționare în Rusia*, Herzen spune că pentru poporul care nu are libertate politică, literatura este singura tribună de la înălțimea căreia se poate auzi strigătul indignării și conștiinței sale. Stasov cere artei ruse combativitate, pentru ca ea să devină ceea ce afirmă Herzen despre literatura rusă.

* Studii și cercetări de istoria artei, nr. 1—2, 1956.

Critica lui Stasov nu se încurcă în păienjenişul formulelor estetice, căci propriu-zis Stasov nu e un critic care teoretizează; nu e nici un istoric de artă, arhivar, culegător de date, întocmitor de fișe pe care le compartimentează în căutarea unei explicații a succesiunii lucrurilor. Vladimir Vasilievici Stasov e un om de acțiune ce predică. Pentru dînsul arta este, în același timp, o tribună și o armă în slujba unei noi orînduiri sociale. Prin entuziasmul și crezul său în forțele vii și creatoare ale națiunii, în geniul inventiv al neamului de la care au primit primele elemente artistice creatori ca Glinka și alții, Vladimir Vasilievici Stasov devine heraldul mișcării artistice „Peredvijniki“, după cum ajunge elementul dinamic, motorul animator al mănunchiului puternic de compozitori, al Grupului celor cinci, „Moguscia Kucika“, compus de Balakirev, Borodin, Mussorgski, Cesar Kui și Rimski-Korsakov.

Nu se poate scrie o istorie a artei ruse a ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea, nu se poate face o lucrare de critică de artă, fără ca să nu fie amintit Stasov, care se găsea mereu în centrul evenimentelor artistice contemporane lui.

Stasov a fost un animator cum n-au fost mulți critici și istorici de artă, care trec de obicei indiferenți pe lângă contemporanii lor, cufundîndu-se în jilțul comod al trecutului clasat și fără de risc.

Credem că valoarea unui critic e în raport cu înțelegerea ce acesta o arată pentru semenii săi creatori contemporani, conturînd și reținînd ceea ce este viabil din creația lor; numai astfel critica își poate justifica existența pentru a deveni ceea ce definește atît de subtil Oscar Wilde, „o creație în creație“.

Vladimir Vasilievici Stasov e fiul arhitectului Vasili Petrovici Stasov. El s-a născut în anul 1824. A fost elev al liceului juridic din Petersburg, unde a avut coleg pe Al. N. Serov, un tînr foarte dotat pentru artă și care a devenit un muzician și critic remarcabil.

Împreună cu el, Stasov se antrena în discuții din domeniul artelor, provocând printre tinerii liceeni un interes pentru aceste preocupări.

În tinerețe, Stasov însoțea pe tatăl său, arhitect, prin șantierele marilor lucrări pe care acesta le conducea, fie în renovarea vechilor palate, fie în construcția altora noi. Astfel, tânărul Stasov se familiarizase cu arhitectura, sculptura ornamentală, artele decorative, pictura, în afară de arheologie și etnografie, despre care se întreținea cu tatăl său, care îi puneă la îndemână tratate și albume.

Cultura lui Stasov era multilaterală; cânta la pian, studiasse desenul și gravura. După o scurtă trecere prin funcții administrative, el devine secretarul prințului A. N. Demidov, călătorind cu acesta timp de trei ani în Italia, în cercetarea muzeelor și monumentelor de artă, oprindu-se timp îndelungat la Roma și Florența. Demidov e același călător care a cutreierat Principatele Române, însoțit de pictorul francez Raffet care i-a ilustrat albumul *Voyage dans la Russie méridionale* (1837).

Este firesc ca primii pași ai lui Stasov să se fi îndreptat spre arta academică epigonă a clasicismului. Pe vremea aceea Briulov și Ivanov străluceau pe firmamentul artei ruse, dar în curând realitățile vieții, reclamate de Belinski și Cernîșevski, l-au îndrumat în direcția unei arte cu conținut ideologic social.

Bineînțeles, că un om de temperament ca Stasov, cu porniri generoase, admirator al unor scriitori ca Diderot, Lessing, Heine, Pușkin, Gogol, Lermontov, Nekrasov și alții, s-a lămurit pe deplin asupra rostului și sensului unei arte vii, ce tindea să scuture poporul de jugul iobăgiei și al exploatării, care urmărea să risipească bezna în care pluteau masele lipsite de cultură și conștiință socială, în epoca de după reforma din 1861.

Stasov, deși un important funcționar al Curții, fiind bibliotecarul secției artistice a Cabinetului imperial, membru al Societății de geografie, însărcinat

cu adunarea materialului pentru o istorie a domniei lui Nicolae I, delegat oficial în multe congrese internaționale, își dădea bine seama și era convins că salvarea poporului, promovarea lui socială și culturală, nu pot veni de la clasele stăpânitoare, exploatare, ci de la cele asuprite, care trebuiau să-și cucerească drepturile prin luptă.

Stasov a fost un progresist curajos, el a legat o strânsă prietenie cu Tolstoi și Maxim Gorki, care îl admirau pentru voința și dârzenia sa. Repin, în amintirile sale despre Stasov, vorbește de preferințele republicane ale acestuia, arătând cum, cu prilejul călătoriei lor (1883) în străinătate, ei frecventau la Paris întrunirile socialiste și asistau la manifestații și comemorări, ca aceea de la cimitirul Père Lachaise, unde erau înmormântați eroii proletari comuniști, căzuți în luptele civile din 1871.

Stasov, sensibil în ceea ce privește arta, nu era refractar în ceea ce privește progresul, evoluția; el nu aluneca pe povârnișul decadentismului care răstoarnă obiectul și scopul artei, transformînd-o într-un joc gratuit sau „sibarit“ după o expresie fericită a lui Belinski.

Conștient de marea luptă pe care literele și artele ruse trebuiau s-o ducă pentru eliberarea și ridicarea poporului, orice creație care nu tindea la acest scop era considerată inutilă, găunoasă și dăunătoare.

De aceea el a luptat cu atîta vehemență împotriva decadentismului, a cosmopolitismului, a jugului academismului și a combătut în același timp inaderența claselor suprapuse la creația autohtonă ce se adăpa din basmul și cîntul popular.

În amintirile sale, cîntărețul Șaliapin scrie cum în pragul secolului al XX-lea, adversarii noii muzici ruse nu depuseseră încă armele, încît incomparabilul Stasov trebuia să mai bată „toba“ într-un mod nobil, timp de mulți ani, pentru a apăra pe Mussorgski și pe el însuși împotriva „cămilelor“, cum îi numea Stasov pe

criticii obtuși și rutinieri. Publicul „fashionable” ținea mereu și nu trecea dincolo de *La donna e mobile*.

Șaliapin arată că muzicienii se întruneau des acasă la Stasov, care era bardul și inspiratorul lor.

Din amintirile lui Șaliapin reiese cum în acea vreme batjocura răutăcioasă era trecută drept spirit, iar entuziasmul generos drept prostie, cum Stasov, care a fost primul ce a exaltat muzica rusă cu un nobil entuziasm, a fost tratat de pompier, filistin, trombon, în timp ce Burenin, care persifla fără milă, grosolan și josnic, era considerat ca un om foarte intelectual. Stasov nu a avut în viață decât o singură dorință, ca în toate părțile unde își aruncă privirea să discearnă frumosul. Noblețea lui de suflet consta în a privi cu entuziasm lucrurile cele mai umile în aparență, pentru a le înălța.

Stasov vorbește în *Frînele dezvoltării artei ruse* de piedicile pe care creația autohtonă le-a întâmpinat în decursul veacului, cum Glinka a suferit pentru neînțelegerea de care s-a izbit opera sa *Ruslan și Ludmila*, cum Perov, Kramskoi și Repin erau ocoliți de oficialitate, de așa-zisa „lume aleasă”, în timp ce *Sirenele* lui K. Makovski și diversele *Furtuni* ale lui Aivazovski ocupau locurile onorabile ale Ermitajului.

Dacă nu ar fi fost un grup restrâns de amatori, în fruntea cărora figura entuziastul Tretiakov, pânzele celor mai valoroși pictori ai realismului rus ar fi rămas în atelierele artiștilor care, descurajați, nu ar fi putut crea mai departe.

Ce critici, ce atacuri, ce jigniri nu i s-au adus lui Tretiakov? Nobila sa pasiune, dragostea sa de a vedea arta națională promovată, a fost luată drept snobism și prilej de lăudăroșenie, etc.

Stasov era contrariat că printre intelectuali și scriitori se găseau unii ce nu aveau încredere în forțele vii și creatoare ale nației, preferînd compoziții ca *Ultima zi din Pompei* a lui Briulov pînzelor realiste ale lui Fedotov, așa cum au fost Gogol sau Turgheniev,

care preferau pe Harlamov, epigonul pictorului pompier francez Bonnat, în locul artiștilor realiști ruși.

Turgheniev acuza pe Stasov pentru nihilismul său și atitudinea sa negativă față de perfecțiunea formei și latura tehnică a picturii. Turgheniev nu a avut încredere nici în muzicienii Grupului celor cinci, el nu și-a dat seama de valoarea și importanța compozițiilor lui Mussorgski și Borodin.

Stasov era revoltat împotriva caracterului succint și jurnalistic al cronicilor de artă ale publicațiilor capitalei, preferînd pe cele din provincie, care dovedeau mai multă sinceritate și bun simț.

Adversarii lui Stasov îi aduceau critici că se limitează la naționalitate, atribuindu-i concepții slavofile. Al. Benois spunea că exigențele lui Stasov în artă se reduceau la prezența poporului reprezentat prin mujici, babe, popi și sergenți.

Stasov le răspundea că... prea mulți privesc cu aroganță la patria lor; aproape că nu se recunosc forțele ei creatoare. E dăunător să nu cunoști limbi străine dar aceasta nu e un motiv să nu cunoști propria ta limbă sau să o schimonosești. Stasov a atacat cu vehemență pe decadenții grupului din jurul revistei *Mir Iscusstva* și a stat o vreme supărat pe Repin, care adesea un timp la expozițiile acestei asociații. Unul dintre cei mai devotați prieteni ai săi, sculptorul Antokolski și chiar vechiul său amic, pictorul Kramskoi, înclinau spre o împăcare și o interpretare mai largă a problemelor. În anul 1894, artiști dintre membrii asociației „Peredvijniki” au primit catedre la Academia de arte din Petersburg și Stasov, foarte contrariat, prevedea sfîrșitul grupării.

Stasov și Repin erau prea conștienți, prea pătrunși de condițiile sociale precare din Rusia, pentru ca să accepte risipa forțelor creatoare ale nației în preocupări fără de conținut și substrat progresist.

„Realitatea e prea revoltătoare, spunea Repin, pentru a putea broda modele cu conștiința împăcată“.

Artă pentru popor, pentru înțelegerea și interesul lui, era condiția esențială reclamată de împrejurările stringente de atunci.

Stasov nu nega măiestria curentelor noi de artă, le reproșa însă lipsa de idei și le critica predilecția pentru efectele exterioare, pentru plăcerile virtuozității penelului și pastei, „pâte“ et „brosse“; iată la ce se reducea pictura francezilor contemporani, exclama Stasov.

Deși recunoștea talentul lui Manet, pentru viziunea sa proaspătă, luminoasă și viu colorată, care a răsturnat rutina academică ce trona prin saloane, îl critica însă pentru predilecția lui exclusivă pentru formă, culoare și lumină în dauna conținutului, considerându-l sărac în idei. Stasov nu găsea nici un sens unor tablouri ca *Bar aux Folies-Bergères*, *Olympia*, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Canotiers à Argenteuil*, *Le Fifre* etc., care rămăneau doar subiecte fără adâncime și conținut.

Pe impresionisti îi critica pentru că priveau lucrurile „à vol d'oiseau“, lăsând la o parte problemele existenței umane, nefiind preocupați decât de „dispozițiile lor inefabile, eterate, simple senzații“. De aceea, Stasov critica pe Zola, care în romanul său *L'Oeuvre* se arată zelatorul acestei vizualități de suprafață ce urmărește numai personalitate, individualitatea cu orice preț.

Peisajul pentru Stasov este de importanță secundară, el ar trebui să rămână doar un fundal pentru o acțiune omenească; de aceea, el admiră pe Millet și Courbet și chiar pe epigonii acestora, ca Bastien Lepage, Lhermitte etc.

Pare de neînțeles cum Stasov nu a sesizat geniul și importanța lui Daumier, de care nu pomeneste nimic în lucrările sale. Dacă amintirea entuziastului pictor Henri Regnault e explicabilă, cea a lui Rochegrosse,

Detaille, de Neuville, este fără sens. Cum un luptător republican ca Daumier, antimonarhist și antiburghez, care în desenele și picturile sale a combătut violent reacțiunea, care a pictat scene din viața celor necăjiți, nu a reținut atenția lui Stasov?

Stasov nu a remarcat nici pe excelentul pictor münchenez Wilhelm Leibl, un realist ce pornește de la admirația lui Courbet, al cărui elev a fost, ajungând la un stil realist, strâns în formă și suav în colorit, cum este cazul portretelor și scenelor sale cu tipuri de țărani bavarezi.

Stasov se oprește la Böcklin, deși nu-l admiră.

Caracterizările sale în privința lui Menzel sînt juste; ca desenator Stasov îl găsește ascuțit și realist, regretînd că pictorul compozițiilor cu teme din uzine și muncitori, pictorul scenelor populare, a fost acaparat la maturitate de pictura istorică a epocii lui Frederic al II-lea, și apoi a imperiului german de după 1870. Compoziția sa, *Uzina de fier*, este un „tour de force“, după o expresie a lui Stasov, reprezentînd un fel de „pădure de curele atîrnate, lanțuri, conducte, coloane și stîlpi de fier, de roți dințate, peste tot cîrlige și frînghii, care formează și un fel de desime a pădurii, prin care muncitorii abia pot să se strecoare și au o expresie puternică de energie și forță, dar și de epuizare și chin“.

Pe Böcklin și von Stuck îi respinge, pentru că s-au mărginit la alegorii mitologice cu sirene, nereide, tritoni și driade, dragoni, fauni, bacante și silvani.

Stasov atribuie toată această pictură, „simbolistă“ după el, literaturii franceze decadente, ceea ce nu ni se pare întemeiat, deoarece acești pictori se mențineau exclusiv în tradiția mitologilor germani.

Cu prilejul unei călătorii făcute în Spania cu Repin, în 1883, Stasov este copleșit de realismul lui Velasquez, nu-l gustă pe deplin pe Goya, pictorul compozițiilor și al portretelor, în schimb, obsedat de tematică și conținut de idei, se entuziasmează de opera

grafică a lui Goya, *Dezastrele războiului*, *Capriciile* și *Proverbele*.

Stasov nu a sesizat importanța pictorului precursor al epocii moderne; el nu și-a dat seama de conținutul, de ironia ce se desprinde din marele portret de familie al regelui Carol al IV-lea, compoziție magistrală ce rămîne cea mai elocventă acuzație împotriva acestei dinastii degenerate.

Stasov, încercînd să facă o paralelă între desenele lui Goya și cele ale lui Vereșciaghin, îl indispuie pe Repin, după cum înseamnă pictorul în amintirile sale.

Stasov l-a criticat pe sculptorul Rodin, care totuși a insuflat materiei vibrații și mișcări inedite. „Totul este desfigurat și urîțit, scrie Stasov, realitatea fiind contrafăcută și înlocuită prin investiții fanteziste“. Monumentul lui Balzac reprezentat într-un oarecare sac sau cearceaf (sic) îl consideră „urîț și stupid într-un grad neatins“.

Nu este de mirare că un temperament clocotitor și stăpînit pînă la obsesie de ideologie socială, să nu fi îmbrățișat totul cu aceeași comprehensiune; Stasov era departe de a fi un eclectic.

În concluzie, rezultă că toată opera critică a lui Stasov e parcursă de același leit motiv: naționalitate, poporaneitate, realism și conținut de idei.

Din anul 1874, el a început să lucreze la un studiu, cartea cea mare, intitulată *Razgrom* (Distrugerea), în care sînt semnalate toate greșelile și rătăcirile artei, lucrarea urmărind a fi un fel de istorie critică a esteticii.

Monografiile sale asupra lui Glinka, Mussorgski, Borodin, Vereșciaghin, Kramskoi, Ghé, Antokolski, rămîn clasice.

Mai semnalăm, în afară de studii ca: *25 de ani de artă rusă*, *Arta veacului al 19-lea*, *Frînele dezvoltării artei ruse* și unele lucrări de specialitate din domeniul folclorului, cum ar fi *Cîntecele populare* (*Bî-*

linele) și altele din domeniul artelor ornamentale ca *Albumul ornamentației slave și orientale*.

Dar pe deasupra tuturor acestor publicații, Stasov rămîne unic și mare prin contribuția lui la mișcarea muzicală modernă rusă; el a fost motorul, el a întretinut prin entuziasmul său atmosfera de creație a Grupului celor cinci, el le-a dat îndemn, el i-a inspirat, el le-a dat indicații și teme, el le-a scris scenarii și librete, el a cules și înmînat material istoric, arheologic, etnografic, pentru operele: *Boris Godunov*, *Khovanșcina*, *Kneazul Igor*, *Sadko*, *Seherezada* etc.

Stasov a colaborat întruîtva cu Mussorgski, introducînd scena cîrciumăresei în *Boris Godunov*, indicîndu-i tema unui cînt popular; el a modificat finalul dramei lui Pușkin, încheind opera prin revolta țărănilor împotriva boierilor și acele izbucniri ironice ale mulțimii.

El a îndemnat la muncă pe Borodin, care era medic de profesie, să compună *Kneazul Igor*. El a scris programe pentru simfoniile lui Liszt, el a dat programul și pentru simfonia *Furtuna* a lui Ceaikovski, deși pentru creația acestuia Stasov nu arăta același entuziasm, ca pentru cei din Grupul celor cinci.

Toți marii creatori ruși de la sfîrșitul veacului al XIX-lea i-au păstrat recunoștința lui Stasov.

Mussorgski îi scria: „Nimeni mai fierbinte ca d-ta nu ne-a încălzit; nimeni cu mai multă simplitate, și în consecință mai adînc, nu mi-a văzut viața interioară, nu mi-a arătat calea“.

De asemenea, Repin spunea despre Stasov că prin vitalitatea naturii sale, prin construcția cavalerască a temperamentului său, Stasov se punea repede de strajă cu toate armele și urmărea cu privirea sa agilă apariția unor noi fenomene la orizont.

Tolstoi și Gorki îl apreciau pentru vivacitatea spiritului său, pentru atitudinea sa fermă în cauza artei.

Stasov a fost un om de curaj, un om al atitudinilor și al gestului.

Cînd Maxim Gorki a fost atacat de reacțiune, Stasov a sprijinit pe scriitor contra ieșirii lui Burenin, contra pornirilor lui Suvorin, arătînd că publicul a îndrăgit pe Gorki din prima clipă a apariției sale pe arena presei și l-a îndrăgit nu numai pentru talentul său minunat, adevărat, artistic și creația fierbinte, ci mai mult pentru aceea că Gorki sesiza cele mai profunde și vitale probleme ale Rusiei din vremea sa și scotea la lumină comorile însemnate și noi ale spiritului și naturii ruse.

Cînd țarul l-a exclus pe Gorki din Academie, Stasov a demisionat, în semn de protest, din Academia al cărei membru de onoare era.

Prin accentul viu ce l-a pus în problemele artei naționale pe care n-o desparte de poporaneitate și adevăr, Stasov rămîne clasicul criticii realiste ruse și precursorul esteticii sovietice, deși vederile sale asupra luptei de clasă și a materialismului nu sînt net exprimate, ci mai mult intuite.

Puțin înainte de moarte, Stasov, entuziasmat de avîntul proletariatului în revoluția din 1905, scrie o scrisoare înflăcărată lui Tolstoi, proslăvind clasa muncitoare rusă.

În toamna anului 1906 Stasov trece în lumea amintirilor, încredințat fiind că arta rusă plutește înainte cu toate pînzele umflate.

ÎNSEMNĂRILE UNUI AMATOR DE ARTĂ

CONSTANȚA. ADOLESCENȚA.
ANVERS, PARIS
CĂLĂTORII ÎN ORIENT ȘI GRECIA

Limba de pământ, înaintată în mare, pe care s-a clădit pe vremuri cetatea Tomis, partea veche a Constanței de astăzi, formează o peninsulă îngustă cu ulițe dese, ce lasă la orice răscruce să apară în fundal — marea.

Și astfel, pretutindeni, marea, ce își impune suveranitatea ei nesfârșită, leagănă în sonorități viziunea tihnită a orașului.

Liniștea orașului e tot ce a rămas ca amintire a vieții patriarhale de altădată, căci de la o vreme civi-

lizația și cultura cuceresc și răstoarnă, dărîmă și clădesc, distrug și creează; totul se transformă, nimic nu mai e ca altădată, alte obiceiuri astăzi, alte credințe, alte orizonturi.

Bătrînii găseau în măreția mării semnul veșniciei, al atotputerniciei și, cînd se cufundau în admirația ei, se ridicau cu gîndul la înălțimi ce înviorau spiritul și linișteau sufletul, mai cu seamă cînd rămîneau singuri cu ea, în ora nesfîrșitelor jocuri de nuanțe, ce urmează ultimelor reflexe ale însîngeratului apus.

E ora tonurilor estompate, e ora jocurilor de văluri diafane roz-violete, ce îmbracă și dezbracă cerul, pînă ce întunericul își întinde brațele și cuprinde întreg firmamentul.

Și atunci vîntul își domolește mînia, iar marea valurile. O liniște solemnă pe apă, pe cer și pe pămînt.

Omul rămîne în extaz, orbit de imensitate și vrajă. Îmi plec fruntea în adierea brizei, ochii scrutează depărtări, în zare joc de raze argintii, cerul spuzit de stele se pregătește să întîmpine luna, care se ridică rotundă și goală ca sînul Venerei.

Pe aceste țărături am văzut lumina zilei în anul 1889.

Tatăl meu, originar din Cezareea Capadociei, era stabilit la Kiüstenge, denumirea turcească a Constanței, încă de pe vremea cînd amintirea stăpînirii otomane era proaspătă. Era, pe vremea aceea, contabil al unei case care se îndeletnicea cu negoțul de fire și țesături, pe care le importa din Occident.

Adolescența mea este legată de dezvoltarea și modernizarea portului, cînd mă bucuram văzînd cu ochii mărirea și lărgirea digurilor și a cheiurilor, înălțarea silozurilor, înmulțirea instalațiilor mecanice și creșterea traficului cu vase de mare tonaj; dar aveam uneori și nostalgia micului port din vremea copilăriei, cu digul și cheiul său din bîrne și piloți de lemn, la care acostau arhaice corăbii și caice încărcate din belșug, plutind alene și greoaie ca niște pîntece gravide.

Cînd mă apropiam de ele, răbufnea din hambare un miros plăcut de fructe și esențe, de dafin și rășine, ce împrăștia puțin duhoarea sărată a mării, a algelor de pe mal și a smoalei de pe cheiuri.

Făcusem cunoștința unor matrozi greci, copilandri ca și mine; făceam cu ei schimb de mărci poștale și monezi.

Am fost foarte impresionat cînd mi-au căzut în mîna mărcile jubiliare ale Olimpiadelor din 1896, cu acele reproduceri după splendide statui antice, dintre care *Discobolul* lui Miron.

A fost prima mea lecție de istorie a artelor; frumusețea lor m-a urmărit tot timpul și le-am căutat de atunci.

Privind cîteodată mai atent la unii dintre acești tineri marinari, descopeream în profilul lor de adolescenți ceva din linia și seninul chipurilor statuiilor antice, pe care le vedeam reproduse prin cărțile noastre școlare sau în copiile de ghips de prin sălile Ateneului.

Și mă gîndeam la timpurile îndepărtate ale orașului nostru, la Medeea și la argonauți, la sciți și la greci, la stăpînirea romană și regretam că nu mai rămăsese în picioare nici un templu, nici un arc, nici o marmură, nici măcar o ruină.

Cîteva trepte de marmură, de care-mi aduc aminte că mai existau sub malul dinspre vii, înainte de noile lucrări de mărire și de adîncire a portului, apoi o fîșie din zidul de centură al vechiului oraș, cîteva pietre și inscripții grecești sau romane, în sfîrșit prea puțin pentru vechimea și prestigiul anticului Tomis.

Era un obicei ca tot ce se descoperea să se trimită la București și acolo, în sălile muzeului de arheologie, instalat pe vremea aceea în parterul vechii clădiri a Universității, bombardate în timpul ultimului război mondial, aflam prin vitrine și printre pietre ceea ce se găsisese la Constanța.

Scotoceam și eu uneori țărăturile mării, adunam cioburi de sticle și teracotă, bucăți de marmură și pietre

șlefuite de valurile mării, câte o monedă mai veche, un gît de amforă sau un fragment de bronz, dar niciodată n-am avut norocul să găsesc un obiect de calitate celora pe care le vedeam numai în vitrina bărbierului Aristide Gava, care, în imaginația mea de copilandru, trecea drept un expert.

În prăvălia acestuia, instalată în una din maghernițele de pe strada principală a orașului, ale vechiului și dărăpănatului han intitulat Hotel Bulgaria, se putea vedea, printre borcane cu lipitori și pahare de ventuze, câte o amforă, un crater, un bronz sau o teracotă, pe care i le aduceau oamenii lui credincioși, recrutați dintre salahorii de binale, muncitorii din port, barcagiii, pescarii, sau țărani de prin împrejurimi.

Aristide Gava se mîndrea cu clientela sa, citîndu-ne pe arheologul Grigore Tocilescu, pe Mihail Kogălniceanu, pe Exarcu, pe Șuțu și pe alți cîțiva, al căror nume îmi scapă.

Cînd Aristide Gava lua o monedă în palmă, se exprima cu oarecare competență asupra vechimii și rarității piesei, dar eu priveam cu mai mult interes la profilul sever al unui împărat roman, la chipurile barbare ale regilor sciți sau la înfățișarea mai suavă a unei divinități antice.

A privi mai mult decît a cerceta, a contempla mai mult decît a adînci, era mai potrivit firii mele pînă la o anumită vîrstă și pe această cale am pornit în artă.

A fost un bine sau a fost un rău, nu aș putea să afirm, dar entuziasmul nu mi-a lipsit.

La vîrsta de unsprezece ani, am luat cunoștință de viața antică prin teatru, asistînd la o reprezentare a piesei *Ovidiu* a lui Alecsandri, pe care o trupă de artiști ai Teatrului Național din Iași (Aglaia Pruteanu, Cîrjă, State Dragomir etc.) o dădeau pe scena unui teatru de vară, construit din scînduri, cam în fața vechiului Cazino de pe bulevard, dărîmat în urmă.

Atenția mea nu era concentrată numai la drama nefericitului poet exilat pe meleagurile noastre, dar și la ceea ce se cheamă regie, la costume, la mișcarea și atitudinea personajelor, la gesturile lor, la salutul roman și la acea nobilă mișcare a brațului, care cuprinde toga, gesturi și mișcări pe care le repetam și eu acasă în fața oglinzii, în sfîrșit ceea ce vedeam, completa puținele noțiuni de viață antică învățate la cursul de istorie veche, din clasa I gimnazială.

Acum treceam cu mai multă pricepere prin fața frumoasei statui a lui Ovidiu, patinată de umezeala mării, că ai fi luat-o drept un bronz antic, silabiseam epitaful de pe soclu și, după cîțiva ani de limbă latină, scandam și recitam versurile de pe soclu:

*Hic ego qui jacet, tenerorum lusor amorum
Ingenuo perii Naso poeta meo
At tibi qui transis ne sit gravis quisquis amasti
Dicere Nasonis moliter osso cubent¹.*

Dar în nopțile de iarnă, cînd crivățul sufla și marea gemea, îl înțelegeam mai bine pe Ovidiu, fără să fi citit ceva din *Triste*.

Cursurile secundare le-am făcut la București. Duminicile și sărbătorile alergam la matineele Teatrului Național, la concertele și festivitățile de la Ateneu. Vizitam expozițiile și Pinacoteca, bineînțeles fără vreo înțelegere a artei, deși profesorii noștri de desen, unul pictor de profesie și celălalt sculptor cu oarecare reputație, care expuneau la Salon, ar fi putut sădi în noi curiozitatea artei, dar ei se mărgineau la programul analitic de desen și caligrafie, avînd grija să adune din lucrările noastre pe acelea ce le păreau mai potrivite pentru expoziția de fine de an din vestibulul liceului.

¹ Eu care aici odihnesc, Nasone, al dulcilor dragoste
Bard neferice, pierii jertfă talentului meu.
Tu, Trecător, dacă și tu iubit-ai vreodată, nu-ți cadă
Greu a spune: tihnit osul să-ți fie, Ovid!

(Trad. St. Bezdechi)

Colegii mei din Constanța îmi vorbeau cu multă admirație de scriitorul Ion Adam, care legase un fel de prietenie cu elevii săi, întreținându-i cu lucrări de cultură generală, făcând incursiuni în artă și mitologie. De asemenea profesorul de desen, pictorul Dimitrie Hîrlescu, urmărea îndeaproape pe elevii cu dispoziții speciale la desen, chemându-i în atelierul său, arătându-le copii după opere clasice, explicându-le lucruri pe înțelesul lor, uneori punându-i în fața propriilor sale picturi. Astfel, sculptorul Ion Jalea a primit îndemnuri de la profesorul de desen al gimnaziului din Constanța, iar pictorul Marius Bunescu, care era desenator în serviciul tehnic al construcției portului Constanța, a plecat la München din îndemnul lui Hîrlescu.

În adolescența mea, când vizitam expozițiile, preferam tablourile după subiectul lor, în gradul în care îmi evocau un sentiment, o scenă mitologică, un peisaj însorit sau melancolic.

Urmăream cronicile și reproducerile din almanahuri și calendare, ani de zile așteptam cu nerăbdare numerele speciale ale revistei pariziene *l'Illustration*, cu reproducerile tablourilor și sculpturilor saloanelor pariziene, pe care le credeam pe atunci expresia celui mai înalt nivel de artă.

Constat acum că educația noastră muzicală era mai temeinică atunci, deoarece concertele simfonice de la Ateneu ale orchestrei Ministerului Instrucției, condusă de profesorul violoncelist Dimitrie Dinicu, cu programele sale variate, ne formau gustul și ne inițiau în clasici, lucru ce nu puteam avea în pictură, din lipsa unei pinacotechi mai bogate și mai bine selecționate. Din această cauză, la vârsta de șaisprezece ani, gustam pe Beethoven și Wagner, dar nu-mi dădeam seama încă de măreția lui Michelangelo, Velasquez, Rembrandt, și dacă nu suportam o pagină banală de muzică, privirea mi se agăța de atâtea lucruri mediocre ce se expuneau la noi.

Într-o zi, trecînd prin fața unei librării, am văzut în vitrină o cromolitografie după cunoscutul tablou al lui Balestrieri, *Beethoven*; l-am cumpărat cu cinci lei, cu cadru cu tot, și l-am atîrnat deasupra pianului. Am mai cumpărat cu doi lei, de la un italian ambulant, și un ghips reprezentînd masca lui Beethoven și eram foarte fericit cu acest început de colecție.

Vara, în timpul sezonului, veneau la Constanța expoziții ambulante de pictură, organizate de negustorii încadratori, de la care am cumpărat două acuarele de Gore Mircescu, pentru douăzeci de lei, și o marină de Florian, pentru cincizeci de lei. Acestea au fost primele lucrări originale pe care le-am achiziționat, dar nu eram mulțumit de ele, rîvneam la mai mult, eram obsedat de picturile văzute la Palatul Artelor cu prilejul Expoziției Jubiliare din 1906, unde erau expuse, în marele hol, o mulțime de tablouri ale lui Grigorescu, iar în celelalte săli se desfășurau toamnele și secerișurile lui Verona, compozițiile lui Vermont, alegoriile lui Kimon Loghi etc. Mă întrebam dacă voi ajunge vreodată să pot cumpăra și eu o pictură în genul compoziției *Ifigenia în Aulis*, de care eram entuziasmat, pînă importantă și încadrată frumos, într-o imitație de ivoriu, cu inscripția gravată pe grecește.

Cînd, cu ani mai tîrziu, am revăzut acest tablou, n-am mai avut același entuziasm, căutam în artă nu numai subiectul mitologic sau idilic, mă impresiona mai mult expresia formală, sinceritatea, armonia de culoare, materia, lumina, în sfîrșit calitatea execuției, îmi vorbeau mai mult sinteticul, expresivul, decît îndemînarea, abilitatea sau migala.

După aproape o jumătate de secol, am aflat că poetul Dimitrie Anghel, Șt. O. Iosif, Ovid Densușianu, într-o vreme și criticul Virgil Cioflec și alții, erau admiratori ai compozițiilor lui Loghi; simt astăzi o mîngîiere că adolescentul de pe vremuri era în bună companie.

După o vreme, cu prilejul unei expoziții cu răsunet a lui Verona, am cerut tatălui meu cinci sute de lei și, ca să-l înduplec, i-am arătat cronicile din gazete. Do-ream să achiziționez un tablou reprezentând un seceriș, care-mi plăcea prin auriul lanului de grâu, prin mișcarea secerătorilor, prin relieful femeilor aplecate să strângă snopii, prin câteva accente de verde luminos, ce serpuia atât de frumos printre holdele galbene. Un tablou executat cu vervă, dintr-un amalgam de pete și jocuri de penel, tehnică truculentă, pe care o consideram de o factură mai modernă față de pictura linsă și așezată a altora.

N-am așteptat sfârșitul expoziției, căci trebuia să mă întorc acasă la Constanța și am ridicat tabloul, de care îmi spunea maestrul Verona că se desparte greu, căci acolo e o părticică din sufletul lui, că pînza are ceva auriu. Mai târziu am descoperit că dînsul debita și altora aceleași cuvinte, numai că unele tablouri erau argintii, altele aurii.

Fericit de această achiziție, cu tabloul sub braț, am dat buzna în magazinul de muzică Jean Feder, să-mi cumpăr niște note, și m-am întâlnit cu fostul profesor de fagot de la Conservatorul de muzică, răposatul Dan Simionescu, membru marcant al orchestrei simfonice, pe care-l cunoscusem prin profesorul meu de vioară Luigi Narice, membru și el al aceleiași orchestre.

Curios să vadă tabloul ce-l țineam strîns sub braț, el m-a rugat să i-l arăt și după ce l-a privit puțin, s-a uitat la mine și, văzîndu-mă fericit, a surîs și mi-a declarat verde că dovedeam mai multă dispoziție pentru muzică decît pentru pictură, căci ceea ce îmi plăcea mie îndeosebi în acest tablou nu era decît un efect ieftin, un truc și că aș fi făcut mai bine să fi cumpărat un tablou de Luchian.

Luchian! Era pentru prima oară că auzeam de acest nume.

Consternat, m-am întors la expoziția lui Verona și am început să-mi dau seama că tablourile nu mai erau așa de frumoase; mi se clătina credința. Dar după câteva clipe, am revenit văzînd că două persoane s-au oprit în fața unei scene idilice, o horă țărănească, vapoasă de colorit. Cum unul dintre ei pronunță „Watteau“, m-am repezit încîntat la maestrul Verona și l-am întrebat cine sînt domnii.

— Profesorul universitar Murnu!

Am mai dat o raită prin expoziție și recitind numele de pe cărțile de vizită ale cumpărătorilor: Principesa Maria, Vasile Gh. Morțun, Prof. dr. C. Anghelescu, Ion Kalinderu, Anastase Simu, bancherul Berco-vici, Lazăr Munteanu etc. — m-am înviorat. În ce tovarășie mă aflam!

Pe Lazăr Munteanu l-am cunoscut mai târziu, la Constanța, pe cînd era președintele tribunalului și locuia într-un apartament al unui văr de al meu. De multe ori, trecînd prin fața casei sale, priveam prin fereastră tablourile înghesuite pe pereți, recunoscînd între altele toamnele lui Verona, peisajele lui Vermont, nalbele lui Mirea etc.

Cu mulți ani mai târziu, după ce ne-am cunoscut mai bine, povestindu-i pățania mea cu profesorul de fagot de la Conservator, Lazăr Munteanu a surîs și mi-a mărturisit că și el a cumpărat pe vremuri o mulțime de tablouri de Verona, Mirea, Vermont, cînd ar fi putut colecționa altele mai valoroase. „Dar, ce vrei, dragă domnule, îmi spunea el, le cumpăram și pentru că le plăteam în rate. Eram doar un lefegiu! Acest lucru nu era posibil la Nicolae Grigorescu, care vindea totul în ultimele sale expoziții și cu bani peșin, de nu-i rămînea nimic nerezăcut. Ba, mai mult, adăugă Lazăr Munteanu, într-o expoziție dorind să cumpăr un mic tablou, un car cu boi, pînă să mă decid, un alt amator se repezi și depuse cartea sa de vizită, reținîndu-l. Grigorescu, observînd dezamăgirea mea, îmi spuse să revin a doua zi, că mai are un tablou asemănător acasă.“

Într-adevăr, a doua zi la prînz, Lazăr Munteanu găsi pe perete similarul pînzei rîvnite. Maestrul de la Cîmpina, în orele prînzului, mai completa acasă expoziția cu tablourile cerute, care cu boi mai cu seamă, pe care ajunsese să le facă în serie cu mare virtuozitate.

Prestigiul lui Grigorescu era imens pe vremurile acelea. Tocmai pentru perioada discutabilă, mai tîrziu, a operei sale, faza idilică și rustică, căreia îi corespundea semănătorismul literar — pe atunci alergam orbește la tablourile sale — era suficient să-i vezi iscălitura roșie pe pînza acoperită în armonii alburii și înainte de a fi distins bine ce era acolo, imaginația își lua zborul.

Se făcea multă literatură împrejurul lor, cronicile plastice erau cam de acest calapod: „Nu lipsesc țărăncuțele rumene, ochii aceia vorbitori și nici ciobănașii visători, încremeniti pe vreo muchie de deal. Iată și boii, albi și blajinii boi, cu ochii păcurii și cu boturile umede”. (N. Pora — *Calendarul Minervei*).

Expresia „Grigorescu” corespundea celui mai înalt grad de frumusețe și perfecție. O dată, un negustor de covoare, prezentîndu-mi un minunat covor „ghiordez” și negăsind nici un termen mai fericit de comparație, duse degetele la buze simulînd un sărut și exclamă: „Grigorescu!”

Dar și în lumea intelectualilor, arta începea și se termina cu Grigorescu. Într-o împrejurare, fiind prezentat unui înalt magistrat drept un colecționar avizat, el mă întrebă: „Aveți și Grigorești?”

Valoarea și importanța unei colecții se judeca după numărul „Grigoreștilor”, numai mucalitul și paradoxalul pamfletar Al. Bogdan-Pitești te întîmpina: „În colecția mea nu vei găsi «Grigorești», ci Luchieni, Reși, Pallazi, Iseri etc.”

Toată pictura română a fost, un timp, sub înrîurirea lui Grigorescu. Luchian, Petrașcu, Strîmbu, au pornit de la viziunea maestrului de la Cîmpina, chiar aceia formați aiurea, ca Verona, Vermont, se com-

plăceau în lirismul rustic specific lui Grigorescu, pictînd tablouri idilice. În expozițiile „Tinerimii artistice” sufla un timp o briză grigoresceană.

Societatea „Tinerimea artistică” se fondase în 1901, ca o reacție împotriva „Salonului oficial”, unde tronau pictorii Mirea, Costin Petrescu, Stăncescu, Alecsandrescu, Alpar și alți corifei ai Școlii de arte frumoase, care nu tolerau curentele noi.

Inițiativa o luaseră, la Paris, Petrașcu, Strîmbu, Kimon Loghi, Virgil Cioflec și poetul Șt. O. Iosif, care-l însoțea pe Cioflec în călătoria sa prin străinătate. Ei trecură apoi prin Munchen pentru a lua adeziunea lui Ștefan Popescu, Steriadi, Späthe și Vermont, care se aflau pe atunci la studii în capitala Bavariei.

„Tinerimea artistică” a avut pe timpuri un mare răsunet în lumea noastră iubitoare de artă. Expozițiile ce se succedau anual rîvneau să corespundă unor manifestații de artă gen „Secession”, care aveau loc la Viena.

Înainte de primul război mondial, vernisajele „Tinerimii artistice” deveniseră un eveniment monden de importanță „Derby”-ului român sau a balului Societății aristocratice „Obolul”.

Verona, Ștefan Popescu, Szatmary, Steriadi, Späthe și alții, toți înalți și bine legați, îți făceau impresia unor heralzi, dar în special președintele societății era remarcabil. Voinic, înalt și frumos, cu figura sa energică, acest dalmatin de origină, fost ofițer de cavalerie în armata austriacă, cu înfățișarea unui patrician din portretele lui Moroni, cu numele Arthur Garguromin Verona, ce suna ca un fel de Paolo Caliari Veronese, impunea tuturor.

Contactul cu pictura apuseană l-am avut în 1907 la Anvers, patria lui Rubens și a elevilor săi Van Dyck, Jordaens, Snyders etc.

Muzeul de pictură se afla la cîțiva pași de Institutul superior de comerț, unde studiam, iar locuința mea era aproape.

Nu numai sărbătorile, dar și în cursul săptămânii, când absentam de la o materie mai aridă, curs care ni se distribuia de altfel și şapirografiât, aşteptam la muzeu sfârşitul orei, admirînd meşterii flamanzi.

În muzeul din Anvers, precum și în catedrala oraşului, Rubens era reprezentat printr-o mulţime de pînze celebre cu subiecte din patimile lui Crist.

Obişnuit cu pictura de gen bizantin a Orientului, în care ni se înfăţişau numai figuri ascetice și încremenite în lumina sublunară, am rămas impresionat de forfoteala din tablourile lui Rubens, de compoziţia lor, pictorul transpunînd pe pînză modele vii, pe care le alegea din cercul familiei sale, dintre prietenii săi sau recurgea la modele alese dintre muncitori, bătrîni, trecători etc. și astfel toată drama lui Crist era reprezentată de Rubens ca o actualitate, într-o fanfară de colorit și la lumina zilei.

Cu ce plăcută surpriză descopeream în nimfa blondă și seducătoare dintr-un tablou profan pe Magdalena dintr-o compoziție religioasă, ori în figura cutărui apostol sau în vînjosul tîlhar răstignit lîngă Crist recunoşteam pe faunul dintr-o compoziție mitologică, sau pe un Silen dintr-o bacanală. Nu mai vorbim de bălaia Héléne Fourment, a doua soție a lui Rubens, care apare aproape în fiecare muzeu, fie ca maică a domnului, fie ca o sfință, fie ca o bacantă, fie ca o divinitate din antichitate.

Pe cînd pictorul bizantin urmărea extazul prin adormirea simţurilor, Rubens îl provoca printr-o mai puternică evocare.

În pictura bizantină, Crist pe cruce apare ca un resemnat sub povara fatalităţii, pe cînd în pictura lui Rubens, cum ar fi, de pildă, în tabloul muzeului din Anvers denumit *Le coup de lance*, el ne apare ca un Hercule triumfător!

Viaţa stă la baza artei lui Rubens, și cine a intrat o dată în sălile populare din Anvers descoperă acolo

toată frenezia și senzualitatea din *Kermesele* și *Bacanele* marelui flamand.

Saturat de această pictură puternică prin reliefurile formelor și răsunătoare prin colorit, am rămas într-o zi consternat în fața unui tablou nou, recent plasat pe un șevalet și care îmi apărea ca ceva văzut printr-un văl diafan față de realitățile și clocotitoarele armonii din pînzele lui Rubens.

Într-o baie de vibrații, se scăldau cîteva nuduri feminine la marginea unei ape; un joc de forme impalpabile într-un colorit translucid, o capricioasă tehnică. Nici o linie afirmată, ci un conglomerat de pete, formele răsărind din nuanțe infinite. Nici un roșu imaculat, un fior de roșuri, nici un șuvoi de albastru, ci mii de stropi de albastru, nici o dungă galbenă, ci infinite fulgurații gălbui, nici o masă de verde, ci un murmur de verde pe cîmpul înflorit, în sfîrșit o vedenie vaporeasă, un miraj, mai mult o sugestie decît o realitate.

În acea clipă am avut revelația artei moderne și am rămas și astăzi obsedat de senzația acelei clipe.

Întrebînd pe unii din custozii muzeului de rostul acestui tablou, mi s-a răspuns evaziv că e o lucrare „impresionistă“.

Auzeam pentru prima oară de impresionism.

De atunci am rămas cu sentimentul că pictura modernă înclină mai mult spre o muzicalitate a culorii decît spre un stil mai strîns al formelor, și astfel am ocolit un timp frumusețea apolinică și am rătăcit în haosul senzațiilor dionisiace.

Am savurat înaintea florentinilor pe marii colorişti venețieni Tizian, Tintoretto, Veronese. Înainte de a mă fi recules în fața lui Poussin, David și Ingres, am admirat pe Delacroix, Cézanne, Renoir etc. Pe Rodin l-am admirat înainte de a fi îngenuncheat pe Acropole, înainte de a mă lăsa prins în vîltoarea formelor convulsive ale giganților lui Michelangelo.

Autodidact, mi-am făcut o educație „à rebours“ și totuși nu regret, căci în loc să mă înalț la frumusețea clasică prin scripetele formelor didactice, am descoperit-o singur, târîndu-mă pe brînci spre piscurile ei, și consider aceasta ca un privilegiu.

Cu ce aviditate alergam, pe vremuri, spre sălile de artă modernă ale marilor muzee! Traversam ca săgeata sălile primitivilor și ale Renașterii, ale secolelor XVII și XVIII, pentru a ajunge cât mai repede în sălile moderne și contemporane. De pildă, la Luvru, treceam în grabă prin sălile picturii clasice, ca să urc mai repede treptele ce duceau la colecția Cammondo, unde te primea „*le charme inattendu d'un bijou rose et noir*“¹, după un vers al lui Baudelaire dedicat tabloului lui Monet intitulat *Dansatoarea Lola de Valence*.

Mă desfătam la vibrațiile din peisajul lui Claude Monet *l'Argenteuil*, îmi legănam privirea la murmurul albăstrui al undelor tabloului lui Sisley *Inundația*, priveam cu nesat la rafinatele pasteluri ale lui Degas, la colorația zglobie, la compoziția lor ingenioasă, la scenele sale de balet sau de alergări de cai, în care artistul reda magistral clipa și mișcarea surprinsă, la femeile și nudurile lui Renoir, suculente ca rodia în plenitudinea lor, la pînzele senine ale lui Corot, în sfîrșit mă opream cam uluit în fața celui peisaj al lui Cézanne denumit *La Maison du pendu*, în care artistul înghemuisse, în straturi de pastă, toată fervoarea coloristică din perioada sa impresionistă etc. etc. Toată această colecție se lega admirabil în lumina tamisată ce intra dinspre grădina Tuileries, iar cînd priveam în afară, mă îmbătam la priveliștea încîntătoare a peisajului cu verdeată ce se prelungește dincolo de Cîmpiile Elizee, ca o succesiune a senzațiilor de plin aer primite în fața peisajelor lui Monet, Sisley și Pissarro.

Porneam apoi înspre „Musée du Luxembourg“, unde era expusă pe vremea aceea colecția Caillebotte,

¹ Farmecul neașteptat al unei bijuterii în roz și negru.

plină de operele impresionistilor. Ea nu trecuse încă la Luvru și, pînă să ajung în sala în care erau atîrnate aceste opere impresioniste, traversam alte încăperi mari, cu pînzele reci ale pictorilor academici, dintre care se distingea totuși portretul *Femeia cu mînușă* al lui Carolus Duran, portretul artistei Réjanne de pictorul Albert Besnard, un prea frumos nud, cald de lumină blondă, *Femeia ce se încălzește*, al aceluiași artist, apoi *La finețe*, tabloul de realism rustic al lui Bastien Le-page și, în fine, *Sărmanul pescar*, o compoziție senină și evocatoare, cam ascetică, a lui Puvis de Chavannes.

După al doilea război mondial, în anul 1947, operele lui Manet și ale impresionistilor au fost întrunite într-un muzeu special denumit al „impresionismului“, instalat în fosta clădire „Jeu de Paume“ din grădina Tuileries.

Astăzi, entuziasmul nostru pentru impresionism a scăzut, dar trebuie să recunoaștem că această școală a avut un efect salutar împotriva picturii academice și convenționale, întunecoasă, bituminoasă și lipsită de viață.

Pictura în plin aer a spălat retina pictorilor și le-a deschis un orizont nebănuit de vast după „cuceririle“ Renașterii.

Pictura impresionistă rămîne într-o măsură realistă, deși ea nu reprezintă decît o fațetă a lucrurilor, aspectul lor fugitiv, ea captează clipa, momentul, aparențele fugitive înregistrate prin vibrațiile luminii și ale aerului, ea e produsul perspectivei aeriene și nu al perspectivei liniare moștenită din Renaștere.

Totuși, cine nu a băut din cupa aceasta?

Nu vi s-a întîmplat uneori, pășind într-o sală de expoziție, înainte ca ochiul să fi perceput subiectul tablourilor, să fiți izbiți și atrași de rezonanța unor pînze, de fericitul acord al culorilor sau chiar de frumusețea unui singur ton bine așezat?

O dată ce în pictură ne exprimăm prin culori, e de la sine înțeles că frumusețea coloristică întărește va-

loarea operei de artă, dar suavitatea armonică, prețiozitatea materiei sau plăcuta sonoritate a unor tonuri nu sînt suficiente pentru a determina ele singure valoarea operei de artă, dacă toate aceste calități nu se sprijină îndeajuns pe formă și nu converg cel puțin spre o funcție plastică (volumul).

Culoarea e materie și forma rămîne suportul ei; a scăpa forma din mîna în paroxismul cromatic, înseamnă o beție de culoare.

Mă refer la toate acestea, gîndindu-mă la unele picturi de ale contemporanilor mai tineri, care mă surprind uneori prin arbitrarul lor; căci după cum exclamațiile singure nu sînt suficiente pentru a încheia o frază, tot așa și dezmățul de pete, „tașismul“ excesiv, un fel de interjecții colorate, rămîne echivalentul unui bîlbîit plastic.

Opera de artă trebuie să aibă un sens, să se supună unei condiții de logică, la care colaborează senzația și judecata, nici una din aceste componente neputîndu-se substitui în totul celeilalte, fără a știrbi ceva din seninătatea creatoare.

O operă de artă trebuie să tindă la perfecție, ea trebuie să păstreze un echilibru de însușiri, din care să rezulte o unitate, la care nu se poate adăuga nimic, sau din care nu se mai poate sustrage nimic, fără ca să se descumpănească sau să se clatine logica lucrurilor.

Dacă liniile se topesc în lumina unor mari colorişti, structura formală rămîne totuși; pictura celebrilor colorişti venețieni a gravitat întotdeauna împrejurul volumelor.

E adevărat că în era modernă, pictura în plin aer a dezvoltat facultățile noastre senzoriale, retina pictorului a fost supusă unor încercări nebanuite de cei vechi, lumina a năvălit în pictură în torenți de cascadă, culoarea, care nu era decît un mijloc, a devenit un scop și a răsturnat uneori chiar sensul și obiectul picturii, căci artistul, buimăcit de lumină, vibrații, prospețimi și irizații, s-a complăcut în baia voluptoasă a petelor

policrome, în vagul sugestiv al murmurului unduioase, prelungind senzația primului șoc instantaneu, ce nu depășește clipa într-o artă — impresionismul — ce nu putea rămîne eternă, căci era efemeră ca și clipa.

În arta modernă, impresionismul corespunde unei faze dionisiace și nimeni nu a scăpat de tentația ei.

Fariseii, care aruncau anatema împotriva impresionistilor, s-au strecurat într-o zi prin scara de serviciu a acestui caravanserai magic, ajungînd la un compromis, ceea ce l-a făcut pe Degas să exclame: „*On nous fusille, mais on vide nos poches!*“¹

Acel vibrant sfîrșit al celui de al nouăsprezecelea secol, ni s-a transmis într-o artă sugestivă, plină de nuanțe, șoapte și murmur, de inflexiuni și subînțelesuri, artă de surîs și rafinament filtrat, ce îmi răscolește trecutul și-mi evocă junețea cu emoții, fugă și extaz.

Cînd, în 1913, Marius Bunescu se întoarce de la München și Paris la Constanța, entuziasmat de impresionism și făcînd apologia lui, a găsit în mine un adept pregătit pentru pictura de „*plein air*“.

El îmi vorbea de Monet, de Pissarro, de Sisley și de tot ce văzuse ca artă impresionistă la Paris. Îmi povestea de negustorul de artă Durand Ruel, care îi încurajase, riscînd într-o vreme ruina. Îmi povestea cum în locuința din „Rue de Rome“, puteau fi admirate multe opere de ale impresionistilor, chiar și tablourile ușilor fiind pictate de aceștia.

Bunescu, în entuziasmul său exclama: „Eu văd aer! aer!“ Din atelierul său, cu priveliștea asupra micului golf ce se întregește cu promontoriul de stînci pe care este clădit fostul Hotel Carol, pictorul urmărea tot jocul de nuanțe, înregistrînd pe pînză ecoul lor în retina sa. Peisajul devenea ca o tapiserie de nuanțe și vibrații.

¹ Sîntem împușcați, dar ni se golesc buzunarele.

O excepțională lucrare, *Dimineța la mare*, a fost expusă în 1915 la „Tinerimea artistică“, atrăgând atenția cronicarilor de artă. E regretabil că tabloul s-a pierdut în timpul primului război mondial, la Constanța, căci cu siguranță ar fi rămas una dintre cele mai reprezentative pânze din faza impresionistă a picturii noastre.

După război, Bunescu a evoluat, ieșit din acest vis de tinerețe, căutând plasticul și, întrucâtva, caracterul lucrurilor.

În atelierul lui Bunescu, l-am cunoscut pe Theodorescu Sion, care venise la Constanța să contracteze o mare lucrare, pictura pereților sălii de consiliu a primăriei din Constanța.

Intervenind războiul din 1916, lucrarea nu s-a putut realiza.

Schițele acestui proiect, *Medeea și argonauții, Ovidiu la Tomis, Împăratul Constantin clădind orașul*, ce aparțineau lui Victor Eftimiu, au pierit în timpul bombardamentului din 1944.

M-am reîntâlnit cu Theodorescu Sion în campania din 1916 la Cernavodă, amândoi ofițeri de rezervă, dar după retragerea din Dobrogea, unitatea mea a fost trimisă la Oituz, iar el a plecat la Iași, mobilizat la Marele Cartier General.

Astfel l-am revăzut în vara anului 1917 la Iași, unde am întâlnit pe sculptorul Medrea, pe pictorii Camil Ressu și Dărăscu și alții, cu care ne adunam la restaurantul „Viorica“.

Theodorescu Sion era locotenent de rezervă de artilerie, purta sabie și pintoni mari la cizmă; ceilalți artiști fiind numai asimilați nu aveau grad, arme și pintoni. „Leul“, cum era poreclit Sion, se grozăvea cu gradul său când se înfierbînta în discuții, punându-se în situație ridicolă, de pufneam în hohote pînă ce „superiorul“ se dezumfla.

Din expoziția Marelui Cartier rețin ca mai reușite *Morții de la Cașin*, pictura lui Ștefan Dimitrescu, *Ecatrina Teodoroiu*, eroina de la Jiu, compoziție de Ressu,

Retragerea de la Cernavodă a lui Theodorescu Sion, în care pictorul reprezenta, într-o lumină dramatică, scurgerea bateriilor și a coloanelor, printre rîpele din jurul capului de pod.

După demobilizare, în toamna anului 1918, m-am întors la Constanța împreună cu familia mea, refugiată pînă atunci la Rostov. La înaintarea coloanelor armatei franceze pornită din Salonic, trupele dușmane evacuară orașul.

Constanța fusese devastată, mai cu seamă în cartierele de jos ale orașului înghemuit în peninsulă, care a suferit cel mai mult, deși locuitorii din partea locului se refugiaseră în mare parte.

Pînă și statuia lui Ovidiu fusese răsturnată de pe soclu pentru a fi luată, dar neînțelegîndu-se cui să revină prada, monumentul rămăsese trîntit pe jos, pînă la sosirea armatei aliate.

Și cînd s-au întors autoritățile noastre, edilii au găsit de cuviință să mute monumentul din locul inițial, așezîndu-l din motive simetrice în mijlocul pieții și cu fața la nord-est, de unde vin furtunile și crivățul, de care se plîngea atît de mult bietul Ovidiu, în poemele sale. Prima așezare era mai potrivită, căci poetul privea spre Roma, de dorul căreia era chinuit.

Locuința noastră fiind devastată, ne-am acomodat deocamdată unor condiții primitive de existență.

Cum o ordonanță municipală permitea refugiaților să caute bunurile lor devastate sub ocupație, am descoperit în una din dughene o marină sustrasă din locuința mea. Cu toate că aș fi putut ușor revendica tabloul, am renunțat, considerînd aceasta singurul serviciu pe care mi l-a adus războiul, descotorosindu-mă de o lucrare banală.

Pînă să înceapă marele trafic maritim, soseau în port corăbii și caice cu diverse bunătăți coloniale, a căror savoare o pierdusem în timpul războiului.

Într-o bună zi, m-am îmbarcat pe o mică navă ca să ajung la Constantinopol, de unde traficul de vapoare era reluat în toate direcțiile Mediteranei și a oceanelor.

După aproape cinci sute de ani de la cucerirea Constantinopolului de către turci, autoritatea otomană a fost vremelnic înlăturată. Filfiiu acolo, acum, drapelul națiunilor aliate, navele de război ale puterilor învingătoare ancorau ostentativ în fața Cornului de aur. Creștinii se minunau așteptând ziua sfințirii bisericii *Sfânta Sofia*.

Mulțimea mișuna pe cheiuri, unde se încrucișau toate rasele și se auzeau toate graiurile.

Pitorescul bazarelor, ingeniozitatea vânzătorilor ambulanti, tipurile levantine, grația cadinelor învăluite, figurile resemnate ale turcilor bătrâni mi-au cucerit atenția, de nu mi-am dat seama cum a trecut întreaga dimineață.

După-amiază, m-am urcat pe caic și am trecut pe țărmul Asiei Mici, la Scutari, de unde priveștea e mai cuprinzătoare și mai atenuată de haosul acelor linii și culori, de luciul de metal și raze orbitoare al acestui orient divers și fără destin, care te uimește și se adresează numai ochilor și întru nimic spiritului, de aceea anticii îl considerau barbar.

A doua zi, când m-am îmbarcat pe un vapor ca să plec mai departe, n-am mai regretat acea feerie a „Cornului de aur” și mi-am îndreptat privirea spre cheiurile singuratiche ale palatelor Dolma Bagcé și Caragan, care apăreau ca niște dantelării de marmură pe țărmul de smarald.

Dimineața următoare ne aflam în plină Egee, vasul plutea ușor pe undele liniștite și despica apa cu eleganță; stăpâneam din ochi întregul univers de sub bolta de azur.

Stendhal spune că „*La proximité de la mer détruit la petitesse*”,¹ sentimentul meu însă îl depășea. Cine ar

¹ Prezența mării desființează meschinăria.

putea nega contribuția mării în promovarea imaginației grecești? Legende lor erau transmise prin navigație, amplificate de vântul care umfla pânza corăbiilor. Mă gândeam la Medeea, la argonauți, la Theseu, care răpise pe Ariadna și naviga spre Naxos, în sfârșit, la toată aventura nautică a acestui popor frenetic.

În primul război mondial, Grecia beneficiase de libertatea mărilor și se îmbogățise de pe urma flotei sale comerciale. Atena cunoștea atunci o prosperitate rară, față de mizeria celui de al doilea război mondial.

Acei ce veneau din țări secătuite, priveau cu ochii sciților de altădată la tot belșugul și fastul ce-l întâlneau în cale, la aurul ce se revărsa la orice răspîntie.

Viața se scurgea în plăcere și discuții, numai că în loc de Agora de altădată, grecii se lăfăiau acum prin cafenele, iar noaptea, din cauza căldurii toride, se plimbau pe plaja din Fallero.

În lumina orbitoare a farurilor de la Atena, Pireul și Fallero păreau feerii. Valurile de oameni ce se revărsau mă făceau să mă întreb când lucrează și când se odihnesc oamenii aceștia.

În noaptea aceea și luna își întorsese privirea de la orașul sibarit, mângîind cu razele sale coloanele Parthenonului; Atena părea furișată de rușine în umbră.

A doua zi m-am urcat pios pe Acropole și m-am îndreptat mai întâi spre Parthenon.

Această perfecție de linii și proporții de stil și simetrie, m-a lămurit mai mult decît un curs de estetică și o lecție de geometrie, Parthenonul fiind o logică aplicată.

Copleșit de emoție, am pășit sfios printre severele coloane dactice, solemne și grave, pînă am ajuns la Erechtheon, unde m-am destins în fața cariatidelor, care nu-mi păreau atît de impasibile în imobilitatea lor, căci treceau de la austeritatea dorică la suplețea și eleganța capitulelor ionice, lucru ce se simte mai bine în fața minunatului teraplu al Athenei Nikē, izolat pe o

stîncă, profilat pe azur, de unde privirea îmbrățișează infinitul zărilor dincolo de ape.

Acest giuvaer, zvelt prin arhitectura sa, intim prin dimensiuni, surprinzător prin basoreliefurile sale, cioplite atît de diafan, ne impresionează și înduioșează prin legenda sa. Micul templu era închinat zeiței Nikē (Victoria), pe care poporul o imagina fără aripi (Apteros) pentru ca să nu poată zbura și părăsi Atena.

Aceste trei temple, trei minuni ale arhitecturii elene, n-au putut fi depășite și tot ce le-a urmat nu a fost decît un slab reflex, dacă nu o imitație.

Muzeul din Acropole conține, pe lîngă statui și fragmente de marmură ce aparțineau templelor de odinioară, dărîmate de perși în anul 480 înaintea erei noastre, și cîteva capodopere datorite lui Fidias și elevilor săi, lucruri descoperite printre ruinele Parthenonului și ale Erechteionului. De asemenea muzeul păstrează și reliefurile balustradei templului Athenei Nikē.

În acest mic muzeu se poate urmări succint evoluția sculpturii grecești, de la arhaici și pînă la Fidias și epoca sa.

Începînd cu acele impasibile „Core“, care amintesc de idolii de lemn primitivi (Xoana), trecem la altele mai expresive pînă ce ajungem la frizele Parthenonului, cioplite de Fidias, și la cele ale templului Athena Nikē, dăltuite de elevii săi.

Cu aceștia se substituie pe nesimțite cultul frumosului în artă sentimentului hieratic, și astfel sculptura se descătușează de rigiditățile ascete, sugerînd viața, printr-o mișcare a formelor și printr-un sentiment al figurilor.

Cu aceeași metodă cronologică a fost organizat marele și bogatul muzeu național din str. Patissia, unde s-a adunat tot ce s-a putut descoperi în Grecia, în ultimele decade ale secolului trecut.

Acolo, în săli spațioase și luminoase, se poate urmări treptat dezvoltarea sculpturii grecești, începînd de la arta myceniană.

Încercînd expresivități mai timide, aceasta a pregătît libertățile de mișcare ale unui Polycleț, contorsiunile și dinamismul *Discobolului* lui Myron, apoi stilul și viziunea lui Fidias și astfel sculptura s-a ridicat la acea noblețe și euritmie, la un ideal, ce nu s-a mai putut depăși.

Seninul Praxiteles și elevii săi, în căutarea sentimentului și a unui fior mai senzual, au coborît divinitățile de pe Olimpul lui Fidias în cercul muritorilor de rînd.

Astfel, arta greacă a început să pătrundă prin Lysippe în cutele sufletești ale omului, pînă ce s-a lăbărțat în sibarismul și senzualismul alexandrin.

Am plecat din Grecia copleșit de artă și înaripat de amintiri. Înapoiat la Constanța, obsedat de tot ce văzusem și simțisem, mă retrăgeam la țarmul mării, unde în fața singurătății albastre aveam vedenii. Îmi apărea Parthenonul, apoi operele muzeului de pe Acropole, minunatul cap numit *Efeb*, apoi *Moscoforul* (omul care poartă un vițel în spinare), atît de expresiv, de lapidar și hieratic, că face trăsătura de unire cu egiptenii. Apoi relieful zeiței Athena cu cască, ce se apleacă sprijinită pe o lăncie ca să plîngă morții, frescele lui Fidias, acel admirabil relief al balustradei templului Athena Nikē, atît de străveziu cioplit, încît printre draperiile diafane ale unei divinități apare eleganța mișcării prin care zeița își leagă sandala și tot evocînd, așteptam cu gîndul ca Thetis să se ridice din ape.

Mă gîndeam apoi la vasele grecești, amforele și craterale ceramice, ingenios decorate cu desene suple de o puritate remarcabilă, evocînd scene din mitologie pe care pictorul Ingres le recomanda elevilor săi, spunîndu-le: „*Etudiez les vases, je n'ai commencé a comprendre les Grecs, qu'avec eux!*“¹

¹ Studiați vasele, numai datorită lor, am început să-i înțeleg pe Grecii antici.

Primăvara anului 1920 ne-a adus adevărate bucurii artistice prin impresionanta expoziție a grupului „Arta română” (sala Liedertafel), pentru a cărui catalog Tudor Argezi a scris o sugestivă prefață, în care a subliniat elanul reînnoitor al celor întruniți în această grupare: „Neașteptînd să-i cotopească anchiloza reumatismelor sentimentale și diabetul psihologic, de care suferă, sub pretext de rafinament și cumînțenie obeză, inteligent, inspirația și valoarea marelui partid economic și de bursă al turmei oficiale de pictori, părăsită de dînșii, înlăturînd cadavrele din drumul lor, artiștii grupați sub steagul agil al «Artei romîne», s-au asociat însă cu un mort, cu cel mai tînăr, mai viu și mai revoluționar dintre morți, cu Ștefan Luchian, sfîntul și mucenicul picturii romînești”.

Argezi începe prefața sa cu o constatare:

„Este între morți și cadavre o deosebire, cadavrele continuă să moară și morții încep să trăiască...”

Expoziția era patronată de cîteva splendide opere de Luchian: *Autoportretul*, *Scara cu flori*, *Bucătăria călugărească de la Brebu*, *Tufănele în ulcică* etc., pe cînd „Tinerimea artistică”, în expoziția sa din 1919, adunase cîteva tablouri dubioase de ale lui Luchian, în amintirea decedatului membru al asociației, după cum afirma Șirato în cronica sa din *Zburătorul*.

Prinsese sămînța aruncată pe ogorul artei, în 1895, de Luchian: „Arta trebuie să fie independentă și artiștii nu trebuie să depindă decît de conștiința lor și de opera lor”. Manifestul grupului „Ileana” rodise acum: Ressu, Iser, Pallady, Tonitza, Theodorescu Sion, Șirato, St. Dimitrescu, Dărăscu, Cornescu, Bunescu, Paciurea, Medrea, Han, Jalea etc. se ridicau împotriva rutinei și a convenționalismului.

Cei de la „Arta română” se deosebeau între ei prin viziune, prin tehnică, prin sensibilitate, dar îi unea un scrupul plastic, o preocupare de a exprima esențialul în locul ușurințelor de suprafață datorite migalei și abilității de meșteșug, în care se complăcea cea mai mare parte a celor de la „Tinerimea artistică”.

Cunoscusem pe mulți dintre cei de la „Arta română” la Iași, în timpul războiului, cu prilejul expoziției Marelui Cartier (1917), căreia i-a urmat înjghebarea „Artei române”, în 1918.

Încă înainte de primul război mondial, lucrările lui Ressu și ale lui Iser mă atrăseseră prin caracterul lor mai îndrăzneț ca tehnică, mai combativ și mai revoluționar ca tematică.

Arătam preferințele mele față de unora de la „Tinerimea”, ceea ce l-a determinat pe pictorul Ary Murnu, secretarul „Tinerimii artistice”, să-mi spună că eu „aș înclina către cei ce fac o pictură de sînga”, adică mai liberată de formulele academice.

Pictura română se înnoiește, fără a fi trecut prin cubism, reacționînd în felul ei împotriva epigonilor școlii müncheneze, ce dominau pe atunci la „Tinerimea”. Cei

de la „Arta română“ se ridicau și împotriva unui impresionism barbar, venit fie direct de la Paris, fie pe calea müncheneză.

Dacă unii dintre protagoniștii „Artei române“ oficiau în cultul lui Cézanne, care „dorea să facă din impresionism o artă solidă și durabilă ca cea a muzeelor“ (Iser, Șirato, Theodorescu Sion etc.), erau și unii, ca Ressu, care-l proslăveau pe Ingres și aminteau uneori și de elvețianul Hodler. Elev al lui Jean Paul Laurens, reîntors de la Paris în 1908, Ressu s-a impus amatorilor de artă mai vie, mai de caracter, prin viziunea sa austeră, realistă și concentrată, prin linia sa precisă și incisivă în forma sa strânsă. Rămîne un stil Ressu.

Țăranii pe care îi desena Ressu contrastau cu figurile ciobanilor lui Grigorescu din ultima fază a operei meșterului de la Cîmpina. Pe de altă parte răscoala din 1907, provocînd o revizuire a felului optimist de a privi lucrurile, răstoarnă semănătorismul literar și artistic, Ressu, Iser și Băncilă fiind cei dintîi artiști care au văzut aceste realități. Ressu a marcat în desenele și compozițiile sale un realism sobru și concis, un tip al țăranului osos, muncit și pîrguit de soare, o viziune care a rămas și a făcut tradiție. El a căutat să descopere, printre linii, o formă interioară, reușind astfel cîteva portrete și compoziții remarcabile: *Portretul lui Luchian*, *Portretul lui H. K. Zambaccian*, *Înmormîntarea de la țară*, cîteva figuri din compoziția *Terasa de la Oteteleșanu*, *Cosașii* etc.

Ressu, care nu era atît de preocupat de succes, avea înclinații boeme și uneori s-a complăcut în postură de ratat.

După cabala ce a urmat în 1922 în jurul cortinei pe care a pictat-o pentru Teatrul Național, Ressu era foarte contrariat și descurajat.

În raporturile lui cu amatorii de artă, Ressu părea conciliant.

Pe cînd picta marele nud (1928) ce a fost achiziționat de doctorul I. N. Dona, Ressu a ezitat să-l expună, pînă ce nu l-am îndemnat să-l trimită la „Salonul oficial“, asigurîndu-l de succes.

Am insistat să fixeze prețul de 80.000 lei, căci în acel moment Ressu era „în pană“ și l-ar fi cedat cu siguranță pe mult mai puțin. Eu i-am cumpărat desenul-studiu al acestui nud.

Nudul a avut succes. Au fost chiar amatori pentru o replică, îmi aduc aminte de unul dintre ei, care i-a cerut o variantă, ceva mai discretă, care să spună însă mult, căci avea fete de măritat și nu putea atîrna în salon un nud, „nud de tot“.

Întrebîndu-l pe pictorul Petrașcu dacă-i place nudul pictat de Ressu, el mi-a răspuns că e un lucru interesant prin linie și contur, de o ținută academică. Dar după ce Petrașcu a aflat că doctorul Dona îl plătește 80.000 lei, i-a găsit mai puține calități nudului, deoarece el a fost contrariat de faptul că doctorul Dona, care trecea drept admirator și prieten al său, nu-i plătește nici o lucrare la un asemenea preț. I-am răspuns că doctorul Dona nu a plătit numai pictura, dar și frumusețea modelului care are „sex appeal“, căci am observat că doctorul avea asemenea slăbiciuni în alegerea tablourilor, camera sa de culcare fiind plină de nuduri.

— Vezi, maestre, dacă ești zgîrcit și nu-ți alegi modele mai tinere și mai frumoase!

L-am cunoscut pe Iser acum patruzeci și șase de ani la Cazinoul din Constanța, pe cînd schița portrete-caricatură ale unora dintre marii jucători la baccara.

Mai tîrziu, prin 1919, l-am întîlnit la București, la o expoziție personală, unde adusesese picturi și desene din Constantinopol. Dorind să rețin un desen sepia cu o stradă din cartierul Galata din Stambul, în care flîuia un drapel roșu cu semilună albă, pictorul nu a vrut să-mi cedeze nimic din prețul de 1000 lei, eu oferind

maximum 600 lei, leafa mea pe două luni. Mă obsedează încă acel desen, de a cărui amintire nu am scăpat nici azi, regretînd că nu i-am dat suma cerută.

L-am revăzut pe Iser în 1922, la expoziția grupului „Arta romînă”.

Iser, cu toate că făcea o diversiune între cei de la „Arta romînă”, deoarece pornise de la caricatură, mai păstra încă pe atunci rămășițele expresionismului care violentează natura, după o expresie a lui Șirato, sau mai bine zis o mutilează, după cum ar spune André Lhote, pentru a ajunge la o mai lapidară și mai puternică expresie, ceva mai deformată și mai colțuroasă. Iser a scobit figuri ce apar ca niște năluci (Portretul artistului A. Demetriad în *Hamlet*), el a tăiat adînc de a țîșnit puroiul (scene din *Crucea de piatră*), el a marcat urîtul din fețele frumoase (*La baccara*, *La curse*), el a văzut țărani prin prisma unui blestem social, el a privit pe turci în molcoma lor impasibilitate.

Începînd din 1913, cînd Iser a fost concentrat în Dobrogea, provincia noastră transdanubiană i-a dat artistului prilejul unei noi orientări spre o artă în care se împletesc în egală măsură forma și culoarea (*Sat dobrogean*) [...]

În legăturile lui cu amatorii de artă, Iser era intransigent, însă uneori ceda, cum a fost cazul cu doctorul D., care rîvnea să cumpere o odaliscă cu bluză verde, la expoziția de la Dalles din 1934. Tabloul era marcat 5000 lei și doctorul nu a oferit decît 3000, pe care Iser i-a refuzat categoric. Dar peste cîteva clipe, făcîndu-și apariția o doamnă care se arăta dispusă să cumpere odalisca, nu pe cea verde, ci alta în roșu, pe care oferea 3000 lei, deși era marcat 5000 lei, Iser a cedat.

Atunci l-am întrebat de ce a procedat astfel.

— Nu vezi ce picioare frumoase are?

În ultima zi a expoziției, cînd se reped de obicei chilipirgiii, „rechinii” cum li se mai spunea, iar artiștii

se arată mai concilianți ca să nu plece cu lucrările nereținute acasă, și-a făcut apariția și doctorul D., care, dînd tîrcoale odaliscei în verde, îi face semn lui Iser, arătîndu-i trei degete, adică 3000 lei.

Iser se face că nu vede, dar doctorul nu încetează rondul, arătînd mereu cele trei degete, pînă ce Iser, exasperat, îi cedează odalisca pe 3000 lei.

L-am întrebat dacă a cedat la preț tot... pentru picioarele doctorului D.

La ieșire, m-a întîmpinat o sculptoriță, spunîndu-mi că nu mă poate suferi.

— De ce?

— Pentru că mi-ai răpit cea mai frumoasă lucrare din expoziție.

— Care?

— Nudul acela pe fond bleu încadrat într-o ramă bizară cu fațete de oglinzi.

Dar Iser ținea mult și la guașa *Turcoaică ghicind în cafea*, tratată în armonii de gri-uri pe un fond albastru, pe care de asemenea o reținusem.

Iser își făcuse o specialitate din pictarea turcoai-celor.

Un timp, el nu găsea nimic mai interesant decît salvării turcoai-celor, și ținea mult la acest monopol, nesuferind concurența altora.

Pallady, pictînd și el o dată cîteva turcoaice, Iser păru contrariat ca și cum cineva i-ar fi călcat „hotarele moșiei”, după o expresie a vremii.

Pallady, aflînd de supărarea lui Iser, i se adresă împăciuitoare:

— E o deosebire între odaliscele noastre, ale mele sînt dintr-un harem din Constantinopol, ale dumatile sînt turcoaice vulgare...

Pallady spunea de Iser că ar fi trebuit să rămînă la desen. Dar nici Iser nu se lăsa mai prejos și îmi spunea:

— Pallady? Vine cu modele de la Paris la fel ca modistele și croitoresele de lux. Pallady să rămână la naturi moarte, pe care le compune cu gustul unei vitrinier de talent, adăuga Iser.

Iser a locuit multă vreme la Paris, unde a publicat ilustrații la revista umoristică *Les Témoins*, alături de Forain, Iribe, Galanis și alții. A fost vecin de atelier cu Derain. A fost membru al salonului de toamnă, al salonului Tuileries, lucru pentru care se mândrea.

Era așa de plin de el, încât atunci când îi vorbeam de unii dintre clasicii noștri, surîdea protector făcând o grimasă ce însemna „bieteii oameni”. Făcea excepție doar pentru Luchian, pe care îl găsea mai interesant.

Într-o zi, la Paris, după o discuție ce s-a prelungit târziu în noapte, când susțineam morțiș valoarea lui Andreescu și el se menținea pe o poziție adversă, l-am întrebat înainte de a ne despărți:

— În definitiv, cine este, după părerea dumatăle, cel mai mare pictor român?

— Mai întrebi?

*

Pe vremuri, de cele mai multe ori când îl vizitam pe Steriadi în locuința sa din Muzeul Kalinderu, îl găseam culcat în pat.

Așa își primea el de obicei prietenii înaintea prânzului.

Nu știu cum, dar gândindu-mă la toate astea și la unele predilecții ale lui Steriadi, se contura în mintea mea imaginea corespunzătoare senzațiilor sugerate de subtila și eterica schiță simfonică a lui Debussy *Preludiul la după-amiaza unui faun* pentru poemul lui Mallarmé, în care o temă lentă de flaut unduiește printre murmurale instrumentelor de coarde în surdina, printre celestele arpegii ale harpei, până ce se stinge așa cum a început, molcom și inform. Parcă îl văd pe Steriadi, culcat ca un faun obez, după un prânz copios, mișcându-se alene, mai bine zis rostogolindu-se când pe o

parte, când pe alta, pe patul de verdeață, urmărind din priviri o nimfă blondă către care își îndreaptă brațele.

Epicureu, Steriadi a prețuit patul și ospățul în aceeași măsură ca și arta.

Pallady, în unul din cele mai fericite desene ale sale, îl reprezintă pe Steriadi culcat pe un divan, dormind adânc, după-masă, la doctorul Olaru.

Din vigoarea tinereții, Steriadi ne-a lăsat mărturii realiste cum ar fi marea compoziție *Hamalii*, *Chivuțele* și unele scene ale târgurilor noastre.

Pășind mai departe în artă, pictorul s-a complăcut în molcomul aparențelor străvezii, fluide, captând impalpabilul vibrațiilor aeriene, horbota nuanțelor luminoase ce atenuează duritățile formale fără ca să le topească totuși.

Istet și cu tact, Steriadi reușește să iasă din orice impas, fie printr-o amabilitate, fie printr-o glumă inteligentă.

Nimic aspru la Steriadi în artă și în viață. Abil, afabil și manierat, la dînsul dojana chiar, e un surîs. Luchian îl califica drept Metternich-ul picturii române.

În arta noastră, Steriadi nu este un creator de vizualități ca Luchian și Petrașcu [...]

Dacă în viziunea lui Ressu apare linia precisă, calmă și suverană, ca cel mai important mijloc de expresie plastică, în opera lui Iser forma rezultă masivă dintr-un imbold tumultuos și nesățios pentru a cuprinde cât mai mult.

Steriadi, după ce a pornit atât de viguros cu aceea importantă compoziție *Hamalii*, și-a îndreptat apoi privirile spre alte zone, cum ar fi aceea a inefabilului, în care se îmbină atât de subtil și melodios culoarea și forma, structura lucrurilor nefiind diluată în baia voluptoasă a vibrațiilor, deoarece artistul păstrează în toate împrejurările un scrupul plastic.

Lui Steriadi nu-i plac violențele, arta lui corespunde firii sale amabile, între om și operă e o unitate perfectă, artistul preferînd să seducă în loc să cucerească.

Pe Ion Theodorescu Sion îl cunoscusem, după cum am arătat, în atelierul lui Bunescu, în 1913, la Constanța.

Ne-am revăzut apoi în timpul războiului din 1916 la Cernavodă și apoi în 1917 la Iași.

Legasem o strînsă prietenie cu el, întărită prin admirația comună pentru Cézanne și Renoir, de care îmi vorbea cu entuziasm.

— Zambulac bre! tătucu Cézane! tătucu Renoir! Allah bre! îmi spunea el.

Dacă poetul Ion Minulescu îmi oferise placheta sa de poezii *Romanțe pentru mai târziu* cu dedicația: „Și tu, Zambacule, ești o romanță pentru mai târziu“, Theodorescu Sion îmi prevestea că voi deveni un fel de Lacazo al României. Francezul Lacazo a fost colecționarul de artă care a dăruit Luvrului o splendidă colecție de pînze franțuzești din secolul al XVIII-lea, precum și cîteva admirabile opere de Rembrandt.

E adevărat că prin entuziasmul meu stimulam pe unii dintre artiștii noștri mai evoluți, ceea ce îl determina pe Șirato să spună că aș fi un „Vollard“ al României.

Cînd Theodorescu se încălzea la cuvintele mele, îmi declama o poezie a lui Macedonski *Akşam Dovalar* (Rugă de seară), vrînd prin aceasta să aducă un fel de omagiu orientalului ce eram:

*În Kars, sub cer cu fund de aur,
Pe cînd e soarele-n apus,
Incolăcit ca un balaur, -
Pe după deal aproape dus,
S-arată-n galbenul ce scade,
Topindu-și fața în azur,
O minaretă cu arcade
Ce predomină împrejur —
O vezi cu alba-i siluetă
Ca o fantasmă sub iașmac
Ce-ascunde forma ei cochetă
Și niște ochi ce nu mai tac.
În micul ei pridvor de scînduri
Apar doi hogași în relief
Din care unul stă pe gînduri
Privind în zarea de sidef.
Celalt purtînd pe cap turbanul
Țesut din verde ibrișin
Psalmodează Alcoranul
„Alah akbar! Alah kerim!“*

Și Minulescu îmi recita versuri, prin 1908 „îmi pare“, cînd era funcționar la Administrația domeniilor din Constanța. Mă lua de braț, îndreptîndu-ne spre digul care duce la far și declama sonor următoarele strofe, dedicate într-un volum pe care scrisese: „Și tu, Zambacule, ești o romanță pentru mai târziu“:

Sosesc corăbiile,
 Vino,
 Să le vedem cum intră-n port —
 Să le vedem cum obosite de-atîta luptă cu furtuna
 Își lasă ancorele grele, să cadă una cîte una,
 Așa cum fiecare parcă și-ar îngropa cîte-un mort.
 Sosesc cu pînzele umflate,
 Ca niște sînuri de femeie
 Pe care-o buză pătimeașe le-a învinețit de sărutări
 Și parc-aduc cu ele toată splendoarea vechilor serbări
 În cîntea lui Neptun —
 Temutul stăpîn al mărilor Egee —
 Sosesc din larg, misterioase
 Ca niște semne de-ntrebare...
 Nu știm din care fund de lume —
 Din răsărit
 Sau din apus —
 Dar știu că ori de unde pleacă
 Ne-aduc vești noi și-ndestulătoare...
 Sosesc corăbiile...
 Vino!
 Să ne-ntrebăm ce ne-au adus!

Theodorescu Sion era foarte îndemînat în meșteșugul pictoricesc. Nimeni ca el, în pictura noastră, nu a trecut prin mai multe faze sau maniere. A fost pe rînd impresionist, divizionist, realist influențat de Ressu, sintetist influențat de Cézanne, apoi s-a adăpat un timp din maniera lui Derain de a construi copacii, iar în naturi moarte a împrumutat și de la Braque unele forme sintetice.

Cînd a încercat compoziția cu tematica specificului românesc pe placul cercurilor „gîndiriste“, Theodorescu Sion nu a reușit să dea viață figurilor și nici prospețime peisajului. Totul era compus cerebral și cu reminiscențe

din Cézanne și Derain, Theodorescu Sion urmărind un decorativ nelipsit de euritmii.

Întrebat de un publicist cum înțelege el „specificul național“, Theodorescu Sion a răspuns:

„Sentimentul plastic al românismului se deosebește de al celorlalte popoare printr-o sensibilitate aparte. O discreție în gingășie și armonizarea unui cromatism în surdină. Totul se contopește calm și limpede ca o după-amiază de vară“ (F. Aderca — *Mic tratat de estetică*).

Or, nimic din toate acestea în pictura lui Theodorescu Sion, nici discreție, nici gingășie, nici limpezime și nici măcar o zi însorită de vară — totul zbuciumat și chinuit într-o atmosferă sumbră (compozițiile *La fîntîna lui Manole*, *La izvorul troiței* etc.).

Cînd Theodorescu Sion nu era preocupat de o compoziție abstractă, în care încărca și elemente de artă decorativă ca oale, linguri, fructe, ouă etc. ca să dea un specific local, atunci era mai sensibil, mai firesc și mai pictural, natura îi sugera prospețimi de ton și armonii savuroase, pe care le picta din materie onctuoasă.

Theodorescu Sion avea un caracter foarte capricios, era prietenos și generos cu unii tineri, pe care îi invita la dînsul în atelier, urmărind să apară ca un șef de școală, însă nu-i suferea atunci cînd ei se eliberau. Era gelos nu numai pe cei din generația sa (Ressu, Iser, Tonitza, Șirato etc.), dar și pe unii tineri care își luau zborul cum a fost cazul lui Ciucurencu, cînd acesta și-a avut expoziția de debut (sala Mozart deasupra restaurantului Modern din strada Sărindar — 1935), în timp ce el, Sion, avea expoziția sa personală la Fundația Dalles.

Și cum atunci eu m-am ocupat mai mult de Ciucurencu decît de Theodorescu Sion, el s-a înfuriat și a pus o placardă la ușa expoziției: „E interzisă intrarea cîinilor și a lui Zambaccian“.

Bineînțeles că furtuna a fost de scurtă durată. Soția pictorului a rupt cartonul, iar Theodorescu Sion, întîlnindu-mă, m-a sărutat!

*

Cu Nicolae Dărăscu trecem în altă lume, spre alte orizonturi, la alte preocupări marine. El simțea atracția și vraja mării nu numai ca pictor al zărilor albastre, dar și ca navigator, căci mînuia velele ca un adevărat lup de mare.

Navigația era marea sa pasiune și în acest scop și-a vîndut în cîteva rînduri atelierul, mobilele, cărțile, covoarele, pentru a porni cu un mic iaht cu pînze, pe Delta Dunării sau pe mișcătoarele unde ale Pontului Euxin, spre care se simțea atras, chemat fiind de sirenele imaginației sale de grec de origine.

Și Steriadi făcea caz de originea sa grecească, recomandîndu-se ca „grec din Samos“ (aluzie la Ion Ghica care a fost bey al insulei). Dar Steriadi, care nu e grec pur și nu avea predilecții de „căpitan de vapor“, nu a navigat ca Dărăscu și nu a urcat pe Acropole și nici măcar prin Fanar nu a trecut.

În pictura marinelor, Dărăscu a smuls culorii armonii intense, în care se împletesc ultramarinul, cobaltul și verdele smarald ca la nici unul dintre pictorii noștri, în afară de Petrașcu, care e mai fluid. Peisajele sale din Delta Dunării, în care realistul Dărăscu nu e lipsit și de o oarecare poezie specifică acestei lumi neobișnuite, au accent local. Apa, vegetația, fauna, cerul și lumina se contopesc într-un imn panteist.

Dar Dărăscu călătorea mult, simțind tentația marilor metropole, de unde se întorcea cu îmbrăcăminte, lingerie, încălțăminte, pălării, cravate și mănuși, ciorapi

etc., cumpărate la cele mai repute magazine ale Londrei, purta pălăriile celebrului „Lock“, firmă engleză datînd din secolele trecute, a cărei clădire cu vitrine păstrează aspectul epocii, parcă ar fi o vitrină de muzeu.

Poetul Minulescu, care avea slăbiciuni de snob, nu înceta să-i admire croiala hainelor, ciorapii, cravata etc.; mergea pînă acolo că-i oferea prețuri duble ca să aibă și el măcar o pereche de ciorapi „ecosezi“ sau cel puțin o batistă din prăvălia lorzilor, dar Dărăscu asculta flegmatic și drept răspuns îi trimitea cîteva rotogoale de fum din tabacul parfumat al pipei sale.

Primul tablou de Petrașcu care m-a entuziasmat a fost o marină ce a aparținut Muzeului Simu, astăzi fiind expusă la Galeria națională a Muzeului de artă al R.P.R.

Expozițiile „Tinerimii artistice“ dinainte de primul război mondial culminau prin incandescențele de lumină și colorit din pânzele lui Luchian și prin luminile telurice ce scăpărau din tablourile lui Petrașcu.

Era contrastul dintre suavitățile celeste ale lui Luchian și pedalele adânci și metalice ca de orgă ale lui Petrașcu.

Luchian a murit în 1916, dar de fapt, ținut în pat de boală, el încetase să picteze din 1913.

Nu am apucat să-l cunosc pe Luchian. Cu Petrașcu, care era mai tânăr, m-am împrietenit și timp de douăzeci și cinci de ani, până la sfârșitul zilelor sale, îl vizitam în fiecare duminică și de sărbători, cu regularitatea unui discipol; uneori, când întârziem, soția pictorului îmi telefona: „Iorgu te așteaptă“.

Cele dintii impresii asupra picturii lui Petrașcu mi-au fost nelămurite și stranii. Îmi dădeam seama că în arta acestui pictor se petrecea ceva neobișnuit, pictura sa îmi apărea la început ca un lucru văzut ca printr-un geam afumat sau ca ceva scos dintr-o hrubă cu cărbuni, aceasta în contrast cu pictura altora, care te seduc dintr-o dată. Ce-i drept, pictura lui Petrașcu te invită la o adâncire, în ea se împletește realul cu irealul și apare magicul, uneori chiar supranaturalul, pictura aceasta îmi evocă uneori un climat de alchimist. Delavrancea întreba pe pictor:

— Ce pui tu în tablourile tale că mă miști?

Tot el răspundea:

— Mă! le dramatizezi!

Într-adevăr, o dramă se petrecea în pictura lui Petrașcu, nu o dramă în sens figurativ, ci o dramă a esențelor plastice, o dramă a culorilor prin contraste, o dramă a formelor ce se compun din asimetrii în pofida exigențelor de simetrie, în ciuda perspectivei. Petrașcu nu descinde din geometricul Renașterii florentine, Petrașcu porcede din clocotul coloriştilor veneţieni cum ar fi Tintoretto, trecînd prin baroc, prin Goya, Delacroix și Daumier. El aparţine, prin viziune tehnică și temperament, epocii 1830 și totuși e atât de actual prin elanul său de reînnoire, prin disprețul conformismului și prin latura revoluționară, ca viziune, a artei sale.

Dacă Luchian te invită la vis și meditație, Petrașcu sugerează energie și fantasc.

Într-o natură moartă de Petrașcu, care e totuși concretă, găsești un climat halucinant, de multe ori lucrurile apar ca niște năluci ce vin din lumea umbrelor.

Petrașcu preferă interioarele în care domnește o liniște patriarhală, un mister de unghere, cum ar fi în tablourile cu arhondăria mănăstirii Tîrgoviște, în care lumina se strecoară dinafară și nu se destramă în vibrații, ci se cristalizează într-un șuvoi incandescent.

În general, peisajul nu-l interesează ca atare, ci mai mult ca un prilej de evocare cromatică. Palatele venețiene, clădirile medievale de la Sighișoara, Biserica domnească de la Târgoviște, ulițele vechi ale unor localități din Bretania etc. sînt redată în aspectul lor vetust, Petrașcu căutînd vechiul după cum un arheolog ar scotoci trecutul.

Petrașcu a pictat marea pentru nostalgicul zărilor albastre, pentru neastîmpărul valurilor spumegînde, pentru acel duo de ultramarin și verde smarald, printre care se strecoară reflexele cerului de azur. În zilele înnourate, cînd atmosfera e umedă, nimeni ca el nu a smuls din verdele smarald și din gri acele inefabile moliciuni.

În unele din portretele sale, pictorul reușește să dea figurilor prestanța dogilor venețieni, cum ar fi autoportretul său cu bonetă roșie, portretul inginerului Romașcu etc. [...]

Avea un cult pentru Rembrandt, îmi vorbea deseori de capodoperele lui de prin muzeele pe care le vizitase.

Dar cu aceeași pasiune îmi evoca pe Velasquez și pe Goya. În arta lui Petrașcu se interceptează uneori o înrudire cu pictura spaniolă [...]

Dintre pictorii romîni, el păstra un cult pentru Grigorescu. Îmi vorbea deseori de farmecul, de verva și de gingășia artei acestuia, de moliciunile de tușă, de acea anvelopă aurie în care acesta cuprinde figura umană, de acea discretă senzualitate în care modelează figura feminină, în ale cărei priviri și în al cărei ten simți că pulsează viața, de energia figurilor virile, mai cu seamă cele de evrei, care se apropie uneori pînă la nivelul unui Rembrandt și Rubens! Mi-a vorbit în cîteva rînduri de acea minune care e *Amatorul de tablouri*. Lîngă o fereastră prin care se revarsă lumina tamisată, șade de profil un amator ce privește un tablou așezat în fața sa, jos la picioare. E o ambianță de înaltă spiritualitate, un climat în care plutește un

har transmis admiratorului de artă și pe care Grigorescu l-a evocat în subtilitățile razelor de lumină ce învăluiesc forma și o încălesc. Petrașcu îl admira și pe Andreescu, pentru vigoarea și caracterul plastic al viziunii sale. În privința lui Theodor Aman, era mai rezervat.

Cînd pomenea de Luchian se înviora și îmi reamintea că panoul acestuia, la expozițiile „Tinerimii artistice“, era întotdeauna o sărbătoare pentru ochi.

Dintre contemporani găsea calități de desen lui Ressu și lui Iser, recunoștea o finețe lui Pallady, și un farmec lui Tonitza.

Deși Pallady îl ataca făcîndu-l „cioban“, Petrașcu nu-i da atenție. Pe Steriadi îl socotea un abil nelipsit de talent.

Petrașcu simțea însă concurența lui Ștefan Popescu, care se impusese în lumea marii burghezii bancare, unde arta sobră și severă a lui Petrașcu nu avea ecou.

Petrașcu era apreciat mai mult în lumea intelectuală și în cercul unor amatori de artă mai evoluți.

Dacă nu ar fi fost tineretul artistic care să-l impună la Premiul Național, Ștefan Popescu i-ar fi luat-o înainte, grație legăturilor sale în lumea oficială.

Trecerea lui Ștefan Popescu în lumea puternicilor zilei îl supăra pe Petrașcu și o dată el a răbufnit, după cum povestea Steriadi, la o partidă de biliard:

— Te-am bătut în pictură, acum și la biliard!

Deși genul picturii lui Petrașcu are mai multe aderențe cu arta trecutului, el nu era refractar curenților noi.

Admira pe Cézanne și Renoir, savura pe Matisse și Bonnard, îi găsea calități și caracter lui Utrillo [...]

Petrașcu are oarecare afinități cu Cézanne, prin temperamentul său de colorist viguros, prin viziunea plastică ce tinde la plenitudinea formelor închegate din materie grasă, onctuoasă.

Ca și la Cézanne, perspectiva nu e o preocupare geometrică cât una picturală, ce rezulta din succesiunea planurilor de culoare.

În compoziția tablourilor sale, Petrașcu urmărește ca și Cézanne în primul rând armonia și bogăția de culoare din care reliefează forma în toată densitatea specifică a lucrurilor.

Petrașcu mînuiește penelul cu vigoare, el recurge însă cu preferință la cuțitul de paletă ce ia din plin materia grasă, pe care o malaxează și o așterne apoi pe pînză fără ezitări și reveniri; în acest fel se menține prospețimea pasteii și bogăția de materie a suprafeței pictate [...]

„Nu există o pictură bună fără o materie frumoasă, spune Signac, pentru a o obține trebuie ca pînză să fie bine acoperită, hrănită, căci cu timpul culoarea pătrunde în pînză și tinde să dispară. Cîte picturi grațioase vor dispărea, pe cînd cele mai încărcate tablouri ale lui Cézanne cîștigă pe zi ce trece în splendoare.“

Ca om, era demn și rezervat, sobru și economic, însă nu ezita să cumpere culori fine, prefera culorile Blocks și Foinet, comanda cadre poleite cu aur veritabil de la casa Havard din Paris pentru tablourile cele mai reușite. Spunea, după Ingres, „*Le cadre est la récompense du tableau*“.¹

Picturile mai puțin reușite le califica „gentile“. Rareori sacrifică vreun studiu mai puțin reușit sau ratat. O dată își exersa mîna încercînd să schițeze motivul, pe care nu-l reuși decît la a doua sau a treia variantă. Un tînăr artist care privea la meșter, îl întrebă pe Petrașcu de ce nu rade schița oarecum ratată.

— Să aibă și săracii ce cumpăra! răspunse foarte serios pictorul.

Unii făceau haz de zgîrcenia „baciului“.

¹ Un tablou reușit merită o ramă luxoasă.

Ce-i drept, el nu avea înclinații boeme, era un om foarte socotit; de pildă, cumpăra geamuri en gros, pe care le tăia el însuși cu diamantul, pentru ca să economisească ceva din costul cadrelor; însă același om parcimonios nu ezita să deschidă mai larg punga cînd era vorba de un covor persan, de cărți de artă etc. Se îmbrăca îngrijit și alegea lingerie și cravate fine, călătorea des în străinătate să nu scape vreo manifestare artistică mai importantă.

El și-a educat copiii cu o grijă de toată lauda, trimițîndu-i să-și completeze studiile și să se perfecționeze la Paris, și toate acestea fără să apeleze la vreo bursă de stat.

Petrașcu și-a clădit o casă, cu atelier pe gustul lui. Ștefan Popescu l-a felicitat, spunîndu-i că ceea ce e remarcabil e faptul că totul e rezultatul exclusiv al artei, al penelului, căci Petrașcu nu a moștenit nimic, și nici soție cu zestre nu a avut.

L-am socotit pe Petrașcu ca pe cel mai autentic artist al generației sale, în afară de Luchian.

E în arta sa o gravitate, un simț al plasticului, un ecou al armoniilor ce parcă pornesc dinăuntru și nu sînt numai produse directe ale senzațiilor de retină. Apoi, chiar și acele stîngăcii colțuroase dau artei sale un caracter straniu și unic în arta noastră [...]

În legătură cu originalitatea lui Petrașcu, criticul și colecționarul Virgil Cioflec i-a dat următoarea dedicație pe volumul său *Grigorescu*, la alcătuirea căruia îl consultase pe Petrașcu:

„Petrașcule, tu ești ca un corb de mănăstire, bătrîn, stai pe craca ta, d-aia îmi placi și tu și pictura ta“.

— „Cioflecării!“ , îmi spunea Petrașcu, amintindu-și de calificativul pe care, pe vremuri, Ilarie Chendi sau Dimitrie Anghel îl dăduse încercărilor literare ale lui Cioflec.

— Dar Cioflec ți-a cumpărat vreodată un tablou? l-am întrebat pe Petrașcu.

— Niciodată, căci umbla după chilipir! mi-a răspuns Petrașcu.

Întrebându-l o dată pe Cioflec ce crede de pictura lui Petrașcu, el mi-a răspuns:

— Violoncelul lui Petrașcu are o singură coardă, dar pe care cântă bine.

— Dar de ce nu ai nici un tablou de el în galeria dumitale?

Nu mi-a răspuns nimic și s-a grăbit să-mi strângă mâna și să plece.

CRITICUL VIRGIL CIOFLEC ȘI ALȚII,
SIMU, KALINDERU

După colecția lui Alexandru Bogdan Pitești, aceea a lui Virgil Cioflec era cea mai bogată în Luchieni.

Cioflec avea și Grigorești frumoși. Cîteva dintre tablourile sale, printre care și portretul d-nei V. A. Urechie, denumită și *Bălăioara* și doi Luchieni, *Scara cu flori* și *Tufănelele în ulcică* au trecut în colecția mea.

Virgil Cioflec are meritul de a fi publicat prima monografie asupra lui Luchian. Lucrarea sa în privința lui Grigorescu conține cîteva amănunte care i-au scăpat lui Vlahuță, numai de nu erau inventate de autor, de pildă, întîlnirea lui Grigorescu cu Millet care l-ar fi bătut pe umăr pe cînd picta, spunîndu-i „*C'est bien, mon gars!*”¹

Pentru că vorbind de Virgil Cioflec, deschidem capitolul amatorilor de artă, e cazul să pomenim de Constantin Mavrocordat, care a comandat pictorului

¹ E bine, băiete!

elvețian Liotard, în trecerea sa prin Iași în 1743, diverse portrete pentru sala palatului domnesc, ce s-au prăpădit cu prilejul unui incendiu. Singura operă de Liotard pe care am văzut-o din această perioadă, e portretul unui prinț Callimaky, în calpac și caftan.

Un alt colecționar moldovean a fost Scarlat Vîrnav, care, îndemnat de pictorul Panaiteanu Bardassare, a achiziționat la licitația colecției Las Marinas din Paris, câteva opere de valoare care au fost expediate în țară pentru a forma un muzeu; ele au fost uitate în vamă la Galați, unde au zăcut câțiva ani din neglijența autorităților.

Ceva mai târziu, când Grigorescu a trimis statului câteva tablouri ca justificare a bursei pe care o primea, ele au rămas la vamă pînă ce artistul s-a întors din străinătate și a dat de ele după multă trudă.

De altfel, nu exista în tariful nostru vamal din acele vremuri nici un articol privitor la operele de artă. E hazliu cazul unei mumii egiptene, pe care Exarcu, inițiatorul Ateneului, o adusese pentru muzeul instituției și care nu se putea vămui, mumiile nefigurînd în tariful vamal.

După o lungă corespondență între vama Constanța și Direcția Generală, nu se putu totuși rezolva importul decît atunci cînd directorul general al vămilor, exasperat de această afacere care trena de multă vreme, propuse ca mumia să fie vămuită ca pește sărat!

Cred că Ion Kalinderu și Anastase Simu nu au avut asemenea neplăceri, pe vremea lor operele de artă erau scutite de impozite.

Doar curiozitatea vreunui funcționar mai modest făcea să se despacheteze la vamă opera de artă. Cînd am adus portretul de față de țară de Cézanne, vameșul s-a uitat surprins la mine și m-a întrebat de ce am făcut atîta cheltuială ca să aduc această urîțenie de față tocmai de la Paris.

— Și încă nepieptănată! am adăugat eu.

— Curat! mi-a ripostat vameșul.

O dată, pe cînd conduceam un pictor italian prin muzeele noastre, îmi exprimam regretul că nu avem și noi muzee bogate în capodopere ca cele italiene, căci altul ar fi fost astăzi gradul de înțelegere artistică al publicului nostru și, bineînțeles, altul și nivelul nostru de creație; la care dînsul mi-a răspuns:

— Nici noi, care avem atîtea muzee, nu suntem într-o situație mai fericită...

— Poate pentru că aveți prea multe muzee, i-am răspuns eu, în glumă, amintindu-mi de o constatare făcută pe vremuri la Paris, în „Musée de Luxembourg“, unde, rugînd pe un custode să-mi arate tabloul preferat al publicului parizian, am rămas consternat cînd acesta mi-a indicat *La Baigneuse au Crêpuscule* de Paul Chabas.

Și eu, care mă așteptam ca publicul francez să fie atras de scăpărătorul și luminosul *Bal au Moulin de la Galette* al lui Renoir...

De atunci am devenit mai puțin pretențios față de muzeele noastre și mai cu seamă față de Iancu Kalinderu și de Anastase Simu, bieți oameni care nu erau mînați de preocupări estetice și ale căror capricii vanitoase erau inofensive și chiar oarecum binefăcătoare.

Pe Kalinderu l-am văzut pentru întîia oară pe cînd eram licean, prin 1902, la biserica Kalinderu din str. Doamnei, al cărei cor era condus de profesorul nostru de muzică, Popescu-Pasărea. Kalinderu părea foarte evlavios și umil în fața altarului, își alegea locul cam lîngă strană, dar după slujbă reîntra în condițiile sale pămîntești și devenea țănoș și distant. Se bucura de un mare prestigiu, ca om al Palatului, administrator al Domeniilor Coroanei, membru al Academiei Romîne etc., etc.

Trecea și drept un mare filantrop, mai mult prin cele ce promitea decît prin ceea ce înfăptuia. După moartea sa, lumea a rămas dezamăgită: nu s-a realizat nimic din cele ce făgăduise. Nu a ieșit la iveală nici un testament, nici măcar o dispoziție generoasă în privința

muzeului ce îi poartă numele și care a fost, după decesul său, obiectul unei tranzacții între stat și moștenitori.

Anastase Simu mi-a povestit că, odată, pe când își făcea cura la Vichy și se plimba cu Vintilă Brătianu, care pe vremea aceea era ministru de Finanțe al țării, îi comunică acestuia intenția de a dăruia statului muzeul său. Pesemne că Vintilă Brătianu, amintindu-și de cazul Kalinderu, se arătase cam sceptic, căci îl întreabă:

— Dar această danie nu are să coste nimic statul?

— Nimic, căci mai las și moșia și alte fonduri ca muzeul să poată fi întreținut.

— În cazul acesta te felicit și-ți plătesc eu astăzi biletul de tramvai.

Era darnic Vintilă ...

Să-l fi auzit pe Anastase Simu ce emoționat povestea toate peripețiile prin care a trecut în 1916, cum implorase și stăruise zadarnic ca să i se facă și lui favoarea de a i se evacua muzeul, o dată cu retragerea armatelor noastre. Parcă-l aud și acum: „M-au ignorat, m-au jignit; de pretutindeni mi se răspundea: «Nu avem vagoane pentru nimicurile acelea», în timp ce dumnealor își salvau tot avutul, pînă și cotețele. Apoi îți închipui cît am fost de îngrijat cu intrarea nemților în capitală și în tot timpul ocupației“.

Povestind toate acestea și lui Pallady, pe cînd se aflau odată la curse, acesta îi ripostă:

— Ce? Mai ai muzeul acela și nu ți l-au distrus? Păcat, căci altminteri ai fi rămas mai interesant pentru posteritate!

Revolta lui Simu nu mai cunosc probabil margini. Părăsind cîmpul de curse, veni glonț la muzeu (unde mă găseam atunci din întîmplare, în atelierul lui Bunescu).

— Să-mi dai jos tablourile nemernicului ăla de Pallady! Închipuiește-ți ce mi-a făcut — și ne povesti incidentul. Bunescu își făcu cruce și mă privi consternat. Eu încercam să explic:

— Domnule Simu, nu știți cum sînt artiștii? Curioși, răsfațați și paradoxali, mai cu seamă Pallady, croit pe un calapod neobișnuit.

— Incalificabil! Tocmai mie, domnule, să-mi spuie asemenea cuvinte, cînd un Bourdelle mi se adresează cu admirație: „*Au grand fondateur Anastase Simu.*“

— Vedeți, domnule Simu, tocmai de aceea nu ar trebui să dați urmare acestui incident. Trebuie să faceți deosebire între om și operă. Sînt artiști, extrem de simpatici, a căror operă nu interesează, și alții ursuzi, dar mai valabili în artă. Ar fi păcat să ne lipsim de Pallady, de un tablou ca *Toaleta*, remarcant și la Paris și despre care am citit cronică lui Gustave Kahn.

— Dar pe aceea a lui Thiébault Sisson ai citit-o?

— Nu o cunosc.

— Bunescule, dă-i te rog tăieturile din ziar ...

Și astfel l-am îmbunat pe Simu, care oricît de indignat ar fi fost, ceda imediat ce-i mîngîiai vanitatea.

La Iancu Kalinderu nu ar fi prins asemenea „tertipuri“: smirniotul era implacabil cînd se supăra. Într-un asemenea caz el ar fi decapitat și o marmură.

Între cei doi fondatori de muzee exista o acerbă rivalitate. Amîndoi, vanitoși, se luau la întrecere ca să întrețină un interes cît mai mare în jurul instituțiilor lor, făcînd să apară în ziare fel de fel de note în legătură cu muzeele lor, anunțînd noile achiziții și pe cele în perspectivă, vizitele unor personalități marcante în trecere prin București, cazuri în care, dacă omul Palatului era ceva mai favorizat, nici Mecena din strada Mercur nu se lăsa mai prejos. Era stăruitor și urmărea toate sosirile la Capșa, Continental și Athénée Palace, trimițînd invitații precum și cataloagele muzeului. Lucrul era uneori riscant, nu toți vizitatorii puteau fi de aceeași amabilitate.

Astfel, sosind în Capitală un demnitar japonez care era din întîmplare și membru în comitetul muzeelor nipone, acesta primește invitația și se anunță la muzeu. Simu, văzînd că japonezul trece cam impasibil

prin săli, îi sugerează în șoaptă lui Bunesu să-i ceară la plecare niscaiva impresii. Întrebat, personajul nipon răspunde mios: „*Monsieur Simu aime beaucoup l'Art, mais l'Art ne l'aime pas du tout*“.¹

Nu știu dacă Bunesu i-a comunicat de îndată sau ceva mai târziu acest răspuns, dar de atunci mecenatele nostru nu a mai agreat pe japonezi, fără a renunța din această cauză să mai facă invitații. Anastase Simu era foarte preocupat de asemenea vizite: când întâlnea pe stradă vreo persoană simandicoasă, o întâmpina: „De mult nu v-am mai văzut pe la Muzeul Simu“.

Reușise să facă cunoscut muzeul său și prin mijloace mai puțin artistice. Se oprea uneori prin fața edificiului și întreba candid pe trecători, în special pe copii, să-i spună: „Ce e clădirea aceea? și pleca fericit când aceștia îi răspundeau: „Muzeul Simu“ [...]

Iancu Kalinderu gelos pe rivalul său, trimitea uneori pe Niță, omul său de serviciu, să vadă dacă intră ceva lume în muzeu „bulgăroiului ăla“! Și Niță se posta, observator, în colțul străzii Mercur, spionînd. Simu nu se lăsa mai prejos și își trimitea albanezul să pîndească în colțul străzii Renașterii să vadă dacă intră ceva lume în muzeul „grecoțelului ăla“. Bieții slujitori își îndeplineau cu conștiinciozitate misiunea, pînă ce într-o zi s-au surprins unul pe celălalt stînd la pîndă; de atunci, ca oameni deștepți ce erau, n-au mai așteptat prin colțuri, pe ploaie și pe frig ci au intrat într-o circiumă vecină, ciocnind cîte un pahar cu drojdie și făcînd haz de năzbîtiile stăpînilor.

L-am întrebat o dată pe Niță Călinescu dacă era adevărat că Iancu Kalinderu umbla cu metrul prin expoziții, căci mi se părea cam neverosimilă povestea lui Nicolae Petrașcu că văzuse într-o expoziție a lui Grigorescu pe Ion Kalinderu, amatorul cu dare de mîna, scoțînd un metru și începînd a măsura. „Iată

¹ Domnul Simu iubește mult Artă, dar Artă nu-l iubește deloc.

la ce se reduce uneori dragostea de pictură: la metru“, exclamase, făcînd haz, Grigorescu.

Simu nu umbla cu metrul, căci nu avea preocupări de natură dimensională. Sălile muzeului erau de altfel destul de înalte și încăpătoare chiar pentru cinci rînduri de tablouri, cum erau așezate înainte ca Marius Bunesu să fi reorganizat muzeul.

În timp ce priveam într-o zi în sus spre tavan, la ultimul rînd de tablouri, unde era cocoțat un tablou de Signac, Simu se apropie intrigat și mă întrebă „de ce mă uit la luminator“.

I-am răspuns că priveam tabloul lui Signac, care ar fi meritat, după mine, să fie atîrnat la simeză, în locul altor picturi mai puțin interesante, cum era *Senegalezul* lui Roybet, *Cavalerul* lui Charlemont, *Senior cîntînd din lăută* de Lambert etc. și chiar *Interiorul de biserică* de Sabatté.

— *Comment, Sabatté? Prix de Rome, Membre de l'Institut, Officier de la Légion d'Honneur, Président du Jury au Salon, Médaille d'or hors-concours, etc.*¹

— Vedeți domnule Athanase Simu...

— Mă rog, Anastase, nu Athanase.

— Scuzați, domnule Anastase Simu, dar cred că e mai interesant un tablou de Signac la simeză chiar decît acest Henri Martin, care e în definitiv un epigon al neoimpresionismului, un manierist...

— *Comment donc, Henri Martin, Membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur, Membre du Jury, Médaille d'or hors-concours etc., le maître qui peignit à l'Hôtel de Ville à Paris, à l'Université de Toulouse, pour le Conseil d'Etat etc.*²

Simu avea criteriile sale de judecată, neclintit în ele. Nici măcar Bunesu nu izbutise să-l determine să

¹ Cum, Sabatté? Premiul Romei, Membru al Institutului, Ofițer al Legiunii de Onoare, Președinte al juriului la Salon, Medalia de aur „hors-concours“ etc.

² Cum, Henri Martin? Membru al Institutului, Comandor al Legiunii de Onoare, membru al juriului, Medalia de aur, „hors-concours“ etc., maestrul care a făcut picturi la primăria din Paris, la universitatea din Toulouse, la Consiliul de Stat etc.

coboare ceva mai jos tabloul *Camille* de Claude Monet, care pe vremuri nu se putea vedea bine din cauză că strălucea acolo unde era atârnat. Simu era convins că orice schimbare ce avantajează unele tablouri le dezavantajează pe altele, la care el ținea tot atât de mult. La orice sugestie de modificare sau de triaj, răspundea stereotip: „Muzeul Simu are de scop să reprezinte arta care se făcea pe vremea mea și așa cum o înțelegeam noi”. Pe când dezbăteam cu el problema plasării tablourilor întră în sală o doamnă din protipendadă, care se apropie cu admirație de *Seniorul cîntînd din lăută* al lui Lambert.

— Vezi domnule? Îmi grăi triumfător Simu, dumneavoastră tinerii căutați, după cum aud, plasticul și expresivul. Noi rămînem la natură și la realism. Artă pe înțelesul tuturor și nu pentru cîțiva. De aceea am pus să se graveze deasupra ușii, la intrare: „Nu numai pentru noi, dar și pentru alții”.

— Află că tabloul lui Laroche, *Faust și Mefistofele*, la care privești cam ciudat, îndeplinește și un rol instructiv, căci nu toată lumea a citit pe Goethe.

Intențiile sale educative se vedeau și în faptul că expusese în sala de sculptură o mulțime de mulaje în ghips după antici și sculptorii din Renaștere.

Foarte sensibil la complimente, discutam adesea asupra valorii artistice a diferitelor opere ale colecției sale cu care prilej mă califica flatat și magnanim, de „cunoscător”. Admiram *Marché d'Antibes*, cea mai bună lucrare a lui Rafaelli.

— Și cînd mă gîndesc că era cît pe ce să o scap dacă nu alergam la timp...

— Cum asta?

— Eram la salonul din 1912 și priveam acest tablou, cînd observ că se apropie un grup de persoane. Aflu că era Juriul de cumpărare pentru muzeele statului. În timp ce ei discutau în fața acestui tablou, mă reped la biroul salonului și anunț: „*Le numero ... Marché d'Antibes, peinture de Rafaelli, retenu par le*

Musée Simu de Bucarest”. Plătesc imediat costul, cinci mii de franci și iau chitanță spre bună regulă.

— Bravo, ați cravașat la timp, și ați cîștigat cursa cu o lungime de gît.

— *Amusant, n'est-ce pas?*

— Firește, tot printr-o asemenea stratagemă ați achiziționat și *L'An mille* al lui Pierre Gourdault?

— Bietul om! A căzut la Marna.

Simu atîrnase pe cadrul tabloului paleta pictorului înfășurată într-un crep negru.

— Pe Gourdault mi l-a recomandat Eustațiu Stoenescu, care îi era camarad de atelier la Paul Laurens. Îmi vorbea de el ca de un Delacroix, dar acum în urmă îi găsește cusururi, nătărăul! Cînd mă gîndesc că e puțin rudă cu nevastă-mea!

— *On n'est trahi que par les siens!*¹

— Curat! Nu știu cine îmi spunea că și dumneata ai fi spus că preferi un măr de Cézanne, în locul acestei compoziții...

În acea clip intră în sală Charles Diehl, marele bizantinolog, salvîndu-mă în chip miraculos.

— E Charles Diehl, îmi șopti satisfăcut Simu, și se repezi spre el.

După ce au făcut un tur pe la icoanele bizantine, iată-i în sala cea mare, în fața compoziției *L'An mille*, Simu arătînd oaspetelui pasajul din *Histoire de France* a lui Michelet, scris pe o tăbliță aurită aplicată pe cadrul tabloului: „*Cet effroyable espoir du jugement dernier s'accrut dans les calamités qui précèdent l'an 1000...*”²

Simu părea emoționat, dar Charles Diehl privea absent. După plecarea profesorului, Simu se îndreptă către mine triumfător.

— Ei, mai ai ceva de zis?

— *C'est votre „Jugement dernier”.*

¹ Rudele sînt cele care te trădeză cel mai mult!

² „Această îngrozitoare speranță a «Judecății din urmă» a crescut odată cu neajunsurile din preajma anului 1000...”

— Vezi bine. Cine ar fi în stare să picteze la noi o compoziție importantă?

— Eustațiu Stoenescu, care a pictat și *Laia de țigani*.

— Eustache?

— Firește. Nu aveți o mare pânză, o scenă din război atârnată în ultima sală a muzeului?

— Hm!

De la o vreme nu-l mai mistuia pe Eustațiu Stoenescu. Nu știu care binevoitor îi pomenise de niște epigrame pe care Cincinat Pavelescu le improviza în atelierul lui Stoenescu. Îmi reamintesc de una din ele:

*O viață-ntreagă, ai simulat
Gestul și mărinimia
Pînă ce și Academia
S-a înșelat și te-a votat!*

Într-o zi, Simu mă întâmpină pe cînd ieșeam de la încadrator cu un mic peisaj de Aman sub braț.

După ce potrivea monoculul, luă tabloul în mîină și mă întrebă:

— Crezi că e un Aman veritabil?

— Da.

— Nu-mi vine să cred!

— De ce, domnule Simu?

— Păi, nu seamănă cu ale mele!

Cu Anastase Simu nu erau excluse asemenea surprize: era orgolios și nu suferea concurența.

La înființarea Muzeului Toma Stelian, fiind rugat să facă parte din comitetul de direcție al muzeului, Simu a declinat această onoare:

— Cum, domnule, eu care am dăruit țării acest Templu cu peste una mie opere de artă românești și străine, să patronez un comitet care are de scop să

garnisească locuința lui Toma Stelian cu tablouri și sculpturi, cumpărate din banii contribuabililor? Dacă Toma Stelian a donat un imobil, foarte frumos din partea domniei sale, să se fi instalat acolo o școală, o bibliotecă, că era om de carte, dar de ce tocmai un muzeu care să-i poarte numele, cînd defunctul nu s-a interesat de artă, nu a lăsat măcar o colecție de stampe și nici nu a trecut cel puțin pe la Ministerul Artelor!

— Paradoxal, conchisei eu, ca în teatrul lui Pirandello: „Muzeu fără de tablouri“ și „Șapte membri în comitet în căutarea operei de artă!“ În timp ce statul neglijează propria sa pinacotecă care își mută sediul de colo pînă colo, ca țiganiii cortul!

Într-adevăr pinacoteca statului a fost vitregită în toate timpurile: a rămas fără un local propriu, cu toate că statul a subvenționat clădirea Ateneului rezervînd pinacotecii cele trei săli de sus (unde a și fost îngăduită un timp, ca o rudă săracă); a fost expediată la Parcul Carol, apoi reînstatată la Ateneu și în cele din urmă a rămas definitiv evacuată pînă ce regimul de democrație populară a înființat un mare muzeu în fostul palat regal.

Simu nu avea o pregătire specială și nici o înclinație deosebită pentru artă, dar avea pasiunea și dragostea de a înfăptui, credința în eternitatea acestor lucruri. „Inspirat și cîrmuit de ideea frumosului — explică el în actul de donație — principiul salutar, etern, ocrotitor al propășirii omenirii; văzînd roadele folositoare, înălțătoare, de care s-a bucurat și se bucură popoarele în mijlocul cărora cultul frumosului a fost înțeles și slăvit; în dorința mea nețîrmurită de a servi țara și a putea contribui în domeniul manifestării frumosului; după ce am fost ales în mai multe rînduri deputat (Brăila), m-am hotărît și devotat cu totul la fondarea templului din strada Mercur, colecționînd și îmbogățindu-l ani de-a rîndul, cu opere de artă, în măsura mijloacelor de care am putut dispune...“

M-am întrebat adesea de ce nu a consacrat Simu sala cea mare a muzeului său picturii românești, de ce nu a stăruit să întrunească acolo lucrări mai importante și mai reprezentative ale artiștilor români, căci a avut și mijloace și fericirea de a fi cunoscut de aproape pe Grigorescu, ar fi putut urmări dezvoltarea lui Luchian și Petrașcu; ar fi putut să consacre săli întregi acestora. Ce-i drept, se găseau în Muzeul Simu câteva opere remarcabile de Andreescu, Grigorescu și Luchian, dar cam parcimonios adunate. Ce bucurie vizuală ar fi putut prileji marea sală a muzeului dacă ne-am fi putut plimba ochii pe un șir de pânze autohtone, bine alese, și frumos prezentate, rar și pe un singur rînd. Ce sărbătoare ar fi putut să fie! Dar Anastase Simu nu simțea nevoia acestor voluptăți plastice și nu era frământat de preocupări estetice, el urmărea alte satisfacții. L-am auzit odată, la Paris, afirmînd: „*J'ai fait un musée d'art français à Bucarest*“.¹ Unii erau mișcați, alții sceptici, dar mulți rămîneau consternați cînd auzeau pe Simu enumerînd mediocritățile pe care le colecționase. Un cunoscător francez, vizitînd Muzeul Simu, s-ar fi exprimat: „*Le musée de monsieur Simu est un musée simulé*“.²

Totuși în Muzeul Simu am petrecut clipe plăcute în tinerețea mea. Acolo am dibuit la început și am cules primele senzații de artă. Acolo am început să-l prețuiesc pe Luchian. *Anemonele* m-au captivat și mi-au lămurit unele taine ce depășesc concretul naturist; am cules senzații însoțite din acel mic peisaj de un verde exaltat, reamintind intensitățile captivante ale lui Van Gogh, am prins a comunica cu sufletul lui Luchian datorită acelui portret de bătrîn, *Moș Niculae*, realizat cu mijloace simplificate dar cu atît mai expresive, și m-am împărtășit din harul de lumină ce radiază din pictura sa.

¹ „Am făcut un muzeu de artă franceză la București“.

² „Muzeul domnului Simu este o imitație de muzeu“.

Exprimam uneori aceste emoții și lui Simu, care se bucura, dar mă lua de braț să-mi arate și alte pânze, pe care generația noastră nu le mai gustă. El avea aceeași dragoste pentru *Boemul cu păr vilvoi, lavalieră și baston la umăr* de Kimon Loghi, ca și pentru *Moș Niculae*; nu putea face deosebirea între un Petrașcu și Ștefan Popescu, ambii fiind membri fondatori ai „Tinerimii artistice“; reputația celui de al doilea fiind însă pe atunci oarecum mai mare în lumea bancară, Simu s-a simțit foarte măgulit cînd acesta a donat muzeului său două peisaje venețiene.

Într-o zi cînd priveam mai deaproape bustul lui Simu, operă a lui Bourdelle, Simu mă bate pe umăr.

— Te las în admirație, îmi spuse el.

— Cred că e cel mai bun bust al lui Bourdelle.

— A! Bourdelle, *un grand maître*... murmură el aruncînd priviri duioase spre celălalt bust al său, cioplit de Storek, pe vremea cînd Simu era tînăr și chipeș, cu figura plină și fără zbîrcituri, cu mustăcioara linsă, bine arcuită și în furculiță.

În cartierul Sfânta Vineri, se mai găseau câteva dugheni, cimitire cu fel de fel de lucruri înglobate în termenul generic de „obiecte de artă și antichități“, ce se citea pe firmele atât de pretențioase ale acestor prăvălii.

Nu eram un obișnuit cercetător al locului, căci adevăratele obiecte de artă erau așa de rare și nu se găseau pe aici, dar îndărătnicia unor reputați „*dénicheurs*“¹ mai făcea noi prozeliți, pînă ce un scandal cum a fost cel al tablourilor false sau greșit atribuite lui Grigorescu, trezea pe unii dintre ei.

O plimbare prin aceste locuri nu era totuși lipsită de interes, căci tipurile ce le întâlneai de obicei aveau un pitoresc specific și apoi clientela, care aparținea tuturor straturilor societății, dădea un colorit variat mediului.

Prin prăvăliile acestea te împiedicai de fel de fel de clienți, unii vânzători, alții cumpărători și după

¹ Scotocitori.

tonul și ținuta patronului puteai identifica felul clientului, căci patronul era indiferent și rezervat cu cei ce ofereau și foarte afabil cu amatorii.

Aci ar trebui gravate pe ușă: „*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*“¹... Parcă văd și acum o bătrînă discretă, care prin ținuta ei își trădează originea, foarte resemnată, aducînd spre vînzare ultimul *Saxe* primit în dar de nuntă prin secolul trecut, iar colo, în fund, un adolescent oferind foarte sfios o candelă de argint. Cine știe ce mister se ascundea în cazul lui, căci era la vîrsta pubertății! În alt colț, un domn foarte elegant, o figură ca de ceară pe care un monoglu o mai înviora, scotea din buzunarul pantalonului, cu o dexteritate prodigioasă, un bibelou, păstrîndu-și pînă la sfîrșitul tranzacției morgană imperturbabilă; în altă parte, o biată femeie nu putea înțelege cum negustorul oferea așa de puțin pe un *aubusson*, pe cînd soțul ei îl cumpărase înainte de război pe un preț înzecit și în lei aur, nu în lei de astăzi.

Părăsesc melancolic aceste catacombe de nădejdi și mă gîndesc cum fiecare suflet necăjit moare cîte puțin cînd se desparte de aceste obiecte ce-i erau așa de dragi.

Pășind așa cufundat și trist, parcă mă văd întîmpinat cu un salut foarte reverențios de către unul din așii cartierului, anticarul Benjamin, care mă întreabă foarte discret dacă m-ar interesa un minunat tablou de Mirea, poftindu-mă puțin în dugheana lui.

În bazarul încărcat cu fel de fel de obiecte rare, tablouri, statui, argintărie, bibelouri, ceasornice, mobile, console, lămpi, oglinzi, în sfîrșit, labirint de vechituri, de-abia ne putem strecura pînă-n odaia din fund, unde dintr-un lot de cadre, Benjamin îmi scotea un portret de Mirea și mi-l prezenta cu un aer pretențios.

La vederea portretului am rămas consternat și am amuțit.

¹ Lăsați orice speranță voi ce intrați aici.

— Cum, „maestre“, acest tablou nu vă spune nimic?

— Ba din contră, îmi spune ceva, i-am răspuns. Cît ceri pe el?

— Vedeți, pentru dumneavoastră cunoscător — și apoi de mult nu am mai avut onoarea și plăcerea să vă servesc — vă fac un preț special, numai 15 000 lei.

— Dar nu-mi explic cum familia a permis să se vîndă portretul acesta, cînd răposatul a lăsat o avere așa de mare, cu toate că instituția de bancă ce-i purta numele e în încetare de plăți, după obiceiurile vremurilor noi.

— Vai de mine, ați și aflat al cui e portretul, șopti sfios negustorul, dar vă rog din suflet, discreție, murmură el, ducînd degetul la gură în semn de tăcere.

— Îți voi face aceasta, dar nu înțeleg cum a ajuns acest portret la vechituri, te rog, lămurește-mă.

— Coane, stimat domn, „maestre“, știu că sînteți un om de suflet, am o familie grea, șapte copii, negustor cinstit, înțelegeți dumneavoastră, secret profesional, nu merge, și apoi am mai ochit eu niște obiecte acolo, prin urmare vedeți ...

— Bine, domnule Beniamin, eu am cunoscut această familie, răposatul trecea de mare filantrop; ținea la aparențe cel puțin, căci în particular, aflasem ... dar nu-i de mirare, căci în lumea asta a banului, se impun o mulțime de obligații, metrese, cîini de lux, cai de curse, Rolls-Royce sau cel puțin un Lincoln și cu timpul un scaun de senator, în afară de locurile inerente prin nenumărate consilii de administrație. Și apoi, cine poate rezista acestei apoteoze a succesului, toți îți surîd, toți te admiră și îți doresc binele; în frenezia tranzacțiilor de bursă, printre atîtea pachete de miniere, forestiere, petrolifere atîtea ... ere ..., cîte un remizer mai întîi îți șoptește la ureche cea mai proaspătă acțiune din lotul Venerii ... M-am hotărît, voi anunța ginerele sau fiul ca să retragă portretul de pe piață.

— Zadarnic, îmi răspunde Beniamin, persoana care mi-a vîndut portretul l-a căpătat prin moștenire și mi-a dat factură în regulă.

— O fi de la soție, totuși voi interveni, dacă nu-mi explici cum a ajuns acest portret la bazar.

— „Maestre“, dacă îmi promiteți discreție, vă povestesc cum a ajuns acest portret în dugheana mea de „Obiecte de artă și antichități“.

— Îți promit că nu voi pomeni numele de familie, dar cazul e atît de straniu, că Balzac ar fi brodat o nuvelă minunată.

— Curat ca în roman, îmi răspunse Beniamin. Și apoi să vedeți, coane, vădana l-a luat sub ocrotirea ei pe un roșcovan, fiul tinichigiului din colț. Astăzi e el stăpîn pe întregul palat. Am fost chemat acolo într-una din zile să cumpăr mai multe obiecte între care și acest portret, căci doamna nu putea suferi pe afurisitul de bărbat, care o înșelase cu toate vedetele nostime ale scenei. Dar să vedeți lucru curios, „maestre“. Cu toate că-l ura pe răposat și nu voia să-i vadă mutra din portret, la tocmeală s-a lăsat greu, îmi repeta mereu că defunctul i-a plătit 100 000 lei lui Mirea și cînd? În 1920, cînd lei au avut mai mare valoare ca cei de astăzi. Oferindu-i un preț rezonabil, doamna a fost indignată și a început să plîngă, murmurînd numele defunctului ... I-am zis atunci: „Sărut mîna doamnă, să nu vă fie cu supărare, nici nu m-am gîndit să cumpăr portretul acesta, ferească Dumnezeu, cine mai dă astăzi bani pe un portret, dacă nu e din familie, înțeleg portretul unui mare actor, scriitor sau muzicant. O fi pictura lui Mirea, dar dacă nu e nud, cap de fetiță, flori și nici măcar natură moartă nu-l cumpără nimănui ...“ „Are dreptate“, îngîna roșcovanul. Și nu știu ce șopti la urechea doamnei, că dintr-o lovitură de picior tabloul se rostogoli pe scările antreului.

Era ultimul omagiu pe care neconsolata văduvă îl aducea amintirii soțului defunct.

Cartierul Sfînta Vineri era centrul magazinelor de mobile și antichități. Printre ele, se remarcă magazinul lui P., instalat într-o somptuoasă clădire cu parter și etaj, situat lângă Templul Coral. Aici aveai prilejul să descoperi cîte o mobilă mai rară din epoca reginei Ana a Angliei, altele de stil englez Sheladon sau din secolul al XVIII-lea francez, pînă la stilul Louis Philippe cu echivalentul său Biedermeyer.

Nu era surprinzător ca ochii să se agațe de cîte un Grigorescu sau Aman. De aici a cumpărat colecționarul doctor Dona nudul de femeie bălaie rezemat de o stîncă, la malul mării. O dată am zărit acolo și un tablou de Boucher, dar n-a rămas două zile în magazin, căci a fost expedit în străinătate.

La S. nu găseai asemenea lucruri importante, însă el era specialist în vase și bibelouri.

T. avea un magazin mic, dar era foarte întreprinzător și, cînd avea o piesă mai deosebită, te vizita acasă.

Și în centrul capitalei, se aflau cîteva magazine de artă, mai cu seamă de tablouri. Așa vizitam Galeria „Ileana Cosînzeana” din Pasajul Imobiliar pe care o moștenise un publicist de la socrul său. Aici am văzut și cîteva tablouri de Tonitza din prima perioadă a creației sale, anterioare anului 1916. Mai găseai tablouri de Theodorescu Sion, din toate fazele sale pointiliste, divizioniste etc. Tot aici am cumpărat primul tablou de Petrașcu, o vedere din orașelul Morlay de lângă Vitre, pe unde pictase și Grigorescu.

De cîte ori frecventam magazinul lui I. din Pasajul Comedia, acesta îmi făcea teoria inoportunității relațiilor directe cu artiștii plastici care pînă la sfîrșit terminau prin a te tapa. El se lăuda cu tablourile lui Luchian procurate profesorului doctor C. Anghelescu pe prețuri convenabile, căci numai lui i se puteau des-tăinui artiștii cînd treceau printr-o criză financiară.

La micul magazin al lui P. din fața cofetăriei Nestor, găseai o altă atmosferă. El era numismat

și mai versat în obiecte antice: tanagrale, amfore etc. O dată, răposatul profesor Niculae Ionescu-Barbă a descoperit acolo un Greco ce provenea din familia fostului ministru Vasile Lascăr, tablou ce i-a fost mai mult răpit decît cumpărat la adevărata sa valoare de către fostul suveran Carol al II-lea. Nu trebuie confundat acest mic Greco cu cele din colecția fostei dinastii, de la Castelul Peleş.

La magazinul lui G. de pe Calea Victoriei, cam în dreptul clădirii Soc. Politehnice, într-o prăvălie ce s-a dărîmat astăzi și pe care teren s-a construit un nou bloc, găseai tablouri de toate genurile, începînd cu Artachino și pînă la Gore Mircescu. Însă în acest bazar de mediocrități, strălucea uneori cîte un Grigorescu remarcabil sau vreun peisaj de Luchian, de la Brebu. G. mi se lăuda cu scrisorile pe care le primise de la Luchian, pentru a-l anunța că-i va trimite cîteva cartioane spre vînzare, rugîndu-l să-i avanseze ceva bănet.

În timpul celui de al doilea război mondial, S. s-a mutat în Calea Victoriei, cam lângă cofetăria Nestor. Nu a avut noroc să trăiască, căci într-o bună dimineată, în timpul rebeliunii legionare, a fost descoperit cadavrul lui. Văduva sa a asociat la conducerea magazinului pe I. L., care pînă atunci fusese mai mult un negustor de tablouri ambulant, mutîndu-se din hotel în hotel din lipsă de mijloace, cutreierînd orașele din provincie ca să plaseze pe la membrii barourilor cu pretenții de intelectualitate prunele așa de natural pictate de Rațiu, marine de Florian, naturi moarte de Ricu etc. L. care era isteț și descurcăreț închirie mai tîrziu un magazin ceva mai sus pe Calea Victoriei și se instalează ca specialist în tablouri, profitînd de sfaturile unuia sau altuia dintre artiștii noștri notorii, pe care-i invita la masă sau la nevoie le strecura cîteva bilete de 1 000 lei. A parvenit, avînd în vedere împrejurările războiului și consecințele sale. O dată îmbogățit, L. a

început să-și ia aere de mare patron, de mecenat, subvenționând chiar publicarea unei monografii a unui profesor de istorie a artei.

O dată, pe când treceam prin Calea Victoriei cam prin dreptul magazinului său, L. se repezi la mine și, luându-mă de braț, mă pofti în odaia din fund, unde sedeau confortabil și fumau doi pictori comentând un tablou de Grigorescu, pe care îl certificaseră ca autentic. Întrebându-mă L. ce cred de această pînză, i-am răspuns că e dubioasă, la care L., înțepat a ripostat:

— Ce, ai să-i contrazici pe maestri?

Atunci am privit în ochii unuia dintre ei, care mi-a bolborosit:

— L-am botezat și pe ăsta.

De altfel maestrul era un poznaș, deoarece atunci când un prieten al său, director de muzeu, a pescuit un crap pictat de Ange (Angelescu) drept un Andreescu original, maestrul nostru, ca să-l scuze pe directorul muzeului, a opinat că el știe că uneori Andreescu semna și ... Ange.

Îi dădeam sfaturi anticarului ca să se ferească de certificări:

„Feriți-vă de tablourile cu certificate, le spuneam eu, e un semn de slăbiciune. Cele originale nu au nevoie de certificat și nici măcar de iscălitură. Semnătura trebuie căutată în stilul tabloului, în calitatea culorii, în tușa de penel etc., care-i dă personalitate, viață, valoare ...”

Apoi mai adăugam:

„Nu trebuie să neglijați tinerele talente, fiindcă dintre acestea se vor ridica maestrii de mîine!”

Dacă acești anticari erau buni de gură, ei aveau mai puține calități de înțelegere a artei, își ciuleau doar urechile să prindă cîteva cuvinte de la profesioniști, pe care le repetau, amplificate, amatorilor. Să-i fi auzit cu ce pretenții vorbeau de compoziție, pastă sau desen, încît uneori mă opream să-i ascult, făcînd mare haz de vocabularul lor.

Cu vînzătorii și maestrii de covoare lucrurile se petreceau altfel. Unii dintre ei, erau chiar artiști în meșteșugul lor, de pildă Theodor Tuduc, originar din Oradea. El avea un atelier de covoare fine și de gen antic la Satulung, în Țara Bîrsei. La fel și Kerestegian la Iași, Agopian și Abagian la Brăila, se specializaseră în genuri persane ca Tebriz, Kirman, Ferahan etc. Tuduc și Kerestegian erau mai reputați prin calitatea produselor atelierelor lor, unde fabricau ghiordezuri fine. Ei alegeau lînă specială pe care o dădeau la tors, întrebunțau culori extrase de dînșii din plante: șafranul pentru galben, bozul pentru roșu, cozile roșiilor pentru verde, coaja de nuc pentru diferite nuanțe de maro pînă la negru; din boabele de soc scoteau indigoul, din grîul verde de primăvară galbenul, iar din arini și cozi de ceapă nuanțele aurii, etc.

Acești maestri nu copiau direct modelele antice, ei combinau și altele noi prin compoziții și colorit. Astfel, meșterul Tuduc mi-a lucrat un covor armenesc după genul aceluia denumit „Dragon” din Muzeul Kaiser Friedrich din Berlin, ce era țesut și patinat așa de bine, încît o dată, vizitîndu-mă un specialist din Budapesta, a stat la îndoială dacă covorul era autentic sau recent.

Kerestegian a lucrat cîteva modele de covoare turcești de rugăciune (ghiordez) ce uimeau pe specialiști.

Theodor Tuduc, între cele două războaie mondiale, întreprinsese călătorii prin Elveția, Germania și Italia, ducînd cu sine asemenea exemplare ce aveau căutare pe acolo, avînd în vedere mobilierul vechi care reclamă covoare de acest fel. Aceste covoare erau introduse de obicei prin anticarii apuseni la celebrii colecționari și chiar la unele muzee.

În țară la noi, Tuduc își recruta plasatorii dintre aristocrații scăpătați din Ardeal sau dintre unii emigrați ce aveau relații în nobilime și marea burghezie.

În legătură cu covoarele de rugăciune, îmi aduc aminte cele ce îmi povestea tatăl meu, căruia bunica mea, cînd tata plecase din Cezareea Capadociei, unde

era născut, îi dăruise cel mai frumos covor din casă spunându-i:

„Ți-l dau fiul meu și te rog ca atunci când vei fi necăjit și ostenit să te odihnești pe el“.

Dacă în ultimul secol comerțul de antichități s-a alimentat dintr-un exod de scoarțe și de covoare prețioase, pe vremuri, însă, o bună parte a pieselor ce ajungeau în Apus, proveneau din daruri către suverani și fețe bisericești, din daruri de nuntă, din zestrele aduse de mirese, din lucrurile duse de băjenarii ce părăseau țările de origine, luând cu dînșii covoare și țesături fine, căci călătorul nu putea lua cu sine nimic mai portabil și de preț ca un covor de rugăciune sau o țesătură scumpă. Istoricul arab Ibu-Khaldun afirmă că „în tributul pe care armenii îl plăteau prin secolul al VIII-lea califilor Bagdadului, covoarele erau considerate ca cele mai prețioase lucruri“.

Apoi, credincioșii mahomedani purtau cu ei în călătorie coranul și micul covor de rugăciune (sedgeade), și cu timpul multe dintre acestea au rămas prin țările apusene și prin unele orașe ardelene unde se mai găsesc și astăzi în bisericile protestante (Biserica neagră din Brașov etc.).

Pe de altă parte călătorii apuseni, ce explorau ținuturile Asiei Minore, ale Caucazului, ale Iranului, se înapoiau din aceste călătorii cu rare și prețioase obiecte, covoare, stofe de artă orientală, de care ne pomenesc în scrierile lor. Venețianul Marco Polo povestește de covoarele din Cezareea, Konya, Sivas, laudând calitatea și în special valoarea lor, și arătând că erau lucrate de armeni și greci.

Încă din secolul al VI-lea, un călător englez remarcă admirabilul covor al moscheii din Ardebil, raportând reginei Elisabeta a Angliei de existența acestei strălucite piese, făcându-i descripția și arătându-i dimensiunile excepționale.

Acest covor, abia după câteva secole, putu fi cumpărat în trei fragmente consecutive de Statul Britanic

pentru muzeele sale și astăzi este una din podoabele Muzeului Victoria și Albert din South Kensington, în Londra.

Cu toate că aceste piese de artă sînt opera unor meșteri excepționali, totuși artistul țesător rămîne în majoritatea cazurilor anonim, iar cîteodată se găsesc și unele inscripții fie în limba armenescă (vezi splendidul covor cu dragon de la Kaiser Friedrich Museum din Berlin), fie în limba arabă cum e cazul covorului din Ardebil, pe care se găsește următoarea frumoasă inscripție a lui Maxud din Kashan:

„Nu am refugiu în lume decît în pragul ușii Tale. Capul meu nu-și găsește sprijin decît în calea Ta. Țesut de robul Tău, în slava adusă acestui sfînt lăcaș“.

Dar aceste cazuri sînt rare. La armeni anonimatul e curent în materie de artă și de aceea nu ne-a rămas mai nimic precis în privința arhitecților și meșterilor armeni ce au creat minunatele basilice, cu sculpturile și obiectele lor de artă religioasă, de asemenea și în orfevrie și argintărie.

Un înalt sentiment de evlavie, o modestie caracteristic patriarhală, un spirit de solidaritate colectivă contopeau individualitatea creatoare în masa comunității și tot ce arta avea mai gingaș și mai rar era închinat sfîntului lăcaș de rugăciune.

Într-o frescă a Spitalului din Siena, pictorul Domenico di Bartole, zis Veneziano, zugrăvește prin anul 1440 un covor antic, tipic armenesc, covor cu dragon din speța aceluia exemplar unic ce se află la Kaiser Friedrich Museum din Berlin, covor identificat ca fiind țesut prin anii 1200—1250.

În picturile primitivelor flamanzi Jan van Eyk, Memling, Rogier van der Weyden, mai tîrziu în pînzele venețienilor, în tablourile olandezilor Vermeer van Delft, Peter de Hooch etc., artiștii introduc în decorația interioarelor, a altarelor sau a scenelor de intimitate numai covoare caucaziene și anatoliene de genul celor armenesci.

Și apoi se știe în lumea specialiștilor că arta covoarelor persiene n-a căpătat dezvoltare și faimă decât sub domnia șahului Abbas, mare animator și mecenat, cu al cărui nume se desemnează astăzi minunatele specimene țesute sub domnia lui (1557—1628). Or, acest șah s-a servit de 34 000 de meșteri și țesători armeni, pe care i-a chemat din regiuni limitrofe ale Armeniei (Ciulfa, situată pe țărmul Araxului) și i-a așezat, prin anul 1600, în regiunea Ispahanului (denumită azi și Noul Ciulfa), a cărei faimă s-a răspândit apoi pentru frumusețea și calitatea fină a covoarelor.¹

¹ Friedrich Savre și Hermann Trenkwald — *Anciens tapis d'Orient*, 1929, vol. II, vezi și Iulius Orendi, cartea citată mai sus.

MEDIUL ARTISTIC ȘI LITERAR DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOIE MONDIALE

Pasiunea mea pentru artă dădea loc la fel de fel de comentarii și interpretări. Astfel, sculptorul Han spunea că aș suferi de „angină picturală”, iar un gazetar auzind pe cineva că mă chema pe nume, a ripostat:

— Nu-l cheamă Zambaccian, ci Kolecțian.

Anecdote și fantezii circulau pe seama mea: unele adevărate, altele inventate. Consternați, erau adevărații burghezi, care se uimeau că puteam plăti peste un milion pentru un mic nud de Renoir și peste două mii de sterline pentru un portret de fetiță de la țară de Cézanne.

Cînd una din cunoștințele mele mi-a reproșat aceste cheltuieli nesăbuite, eu i-am ripostat:

— Găsești că e firesc să dai sume mari pe un brilliant, care în definitiv e un minereu, ce-i drept mai rar, extras din pămînt, și găsești anormal ca eu să dau aceeași sumă pentru creația unui geniu ca Renoir, care se naște atît de rar? [...]

Dar și capodoperele artiștilor români, o operă de mîna întîi de Grigorescu, Andreescu sau Luchian, și chiar de unii contemporani ca Petrașcu, atingeau prețuri mari. De pildă, am plătit pentru *Iarna la Barbizon* de Andreescu, lei 150 000 în 1927, echivalentul unui apartament pe vremea aceea.

Din reputata colecție a pamfletarului Al. Bogdan-Pitești, am cumpărat la licitația publică din anul 1925, la trei ani după moartea lui, următoarele tablouri de Luchian: *Autoportret*, *Lăutul*, *Portret de copil* (Vlad Cocea), *Lorica*. Iar ceva mai tîrziu am cumpărat *Moș Niculae* de Luchian, *Portretul lui Luchian* de Ressu și altele provenite din aceeași colecție.

În 1930, am cumpărat de la colecționarul Ruleta, peisajul *Intrarea în pădurea de la Fontainebleau* de Grigorescu, pe 100 000 lei. Pe pînza mare *Trandafirii albi* ai lui Luchian, am numărat 120 000 lei în 1932, ceea ce însemna pe vremea aceea 200 de napoleoni, cu care vînzătoarea a petrecut trei ierni în șir la Nisa. În expoziția din 1925 a lui Petrașcu am plătit pe o natură moartă, o masă albă cu mere, flori și cărți, ce-i drept o pînză remarcabilă, 35 000 lei. Iar pe autoportretul său cu bereta roșie, vîndut de artist și recuperat de mine ceva mai tîrziu, 50 000 lei. În 1940, colecționarul și criticul Virgil Cioflec, dorind să perfecționeze cultura de orez a moșiei sale din Mîrșa, mi-a vîndut un portret de femeie bălaie de Grigorescu, o *Scară cu flori* de Luchian și *Tufănelele în ulică* ale aceluiași pentru 800 000 lei, cu care a cumpărat un tractor, un automobil și și-a plătit și unele datorii la bancă.

Dar nu numai că cumpăram opere de la unii contemporani, ci cîtorva tinere talente le avansam bani pentru lucru, modele, culori, pînză etc. Aveam uneori și dezamăgiri. De pildă, o dată făcînd un asemenea serviciu talentatului pictor Padina, acesta în loc să se apuce de lucru, s-a încurcat cu o tînră femeiușcă cu care n-a cheltuit numai banii avansați de mine pentru creație, dar și-a vîndut și ceasornicul și inelul. L-am

întîlnit în fața bisericii Ene, și i-am spus că și eu puteam să cheltuiesc acești bani cu femeile, fără de concursul lui. Atunci un alt pictor, care asista la această discuție, mi-a spus:

— Așa-ți trebuie și bine ți-a făcut.

Padina avea un frumos talent. I-am reținut cîteva peisaje din Pitești, *Podul de pe Argeș*, vederi din marginea Bucureștiului, de la Tei, o perspectivă de acoperișuri de case din centrul capitalei. A pictat și un expresiv și colorat portret al soției mele, etc.

De cîte ori am împrumutat tablourile ce-mi aparțineau pentru expozițiile retrospective din țară și străinătate, țineam ca pe lîngă clasicii noștri, Grigorescu, Andreescu, Luchian și unii contemporani consacrați, să figureze și unele opere ale artiștilor mai tineri. În afară de operele clasicilor, tablourile mele de Petrașcu, Pallady etc. se bucurau de succes și mi s-a oferit chiar 2 000 franci elvețieni, cu ocazia unei expoziții la Zürich, pentru *Natura moartă* a lui Pallady, reprezentînd flori, pălăria și umbrela artistului pe fond roșu, pe care elvețienii doreau să o cumpere pentru muzeul din Zürich. Am refuzat însă. Bucuria mea era tot așa de mare cînd citeam prin cronici aprecieri substanțiale despre *Odalisca în galben pe un divan albastru* de Henri Catargi, peisajele lui Lucian Grigorescu, lucrările lui Ciucurencu, despre naturile moarte ale lui H. Damian, peisajele lui St. Constantinescu și Tuculescu etc.

Pe vremuri, înaintea celor două războaie mondiale, viața artistică și literară se desfășura mai mult prin cafenele, unde se dezbăteau chestiunile cele mai importante, din care porneau curente și se stabileau reputații.

Chiar după ce a luat ființă Societatea Scriitorilor Români, cam prin 1910, și Sindicatul Artiștilor Plastici în 1920, tot cafeneaua era anticamera marilor evenimente și consacrări.

Îmi amintesc de cafeneaua Kübler, devenită mai tîrziu Imperial, situată pe Calea Victoriei, cam pe unde

s-a întins noua aripă dreaptă a Muzeului de Artă al R.P.R.

Aici se întrunea între 1900—1910 toată pleiada scriitorilor și artiștilor care au devenit celebritățile de mai târziu.

Într-un desen intitulat *La Kübler*, de Ary Murnu . . . , se pot vedea figurile obișnuirilor localului, printre care enumerăm pe Mihail Sadoveanu, Emil Gîrleanu, Octavian Goga, Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, Tudor Arghezi, N. D. Cocea, Gala Galaction, Minulescu, Eftimiu, Șt. Luchian, Camil Ressu etc.

În ajunul războiului balcanic, centrul artistic și literar se deplasează la Terasa Oteteleşanu, care era situată pe terenul unde s-a clădit după primul război mondial Palatul Telefoanelor.

Marea compoziție a lui Ressu *Academia de la Terasă* înfățișează un colț al acestei cafenele, unde obișnuiau să se întâlnească la un șvarț, compozitorul Alfons Castaldi, poetul Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Corneliu Moldovanu, pictorii Steriadi, Alexandru Szatmary și Iser. Tot aci întâlneai toată pleiada scriitorilor care au ajuns la o celebritate, după cei ce au pornit de la Kübler: Liviu Rebreanu, Eftimiu, Lovinescu, Mihail Sorbul etc.

După primul război mondial, cafeneaua Capșa, astăzi cafeneaua București, era furnicarul unde intra și ieșea mai toată lumea artistică și scriitoricească a epocii.

Pînă în 1930, cînd acest centru s-a cam deplasat la cafeneaua Corso, ce era situată pe Calea Victoriei colț cu strada Franklin, clădire dăruită astăzi prin lărgirea Pieții Palatului, tot la cafeneaua Capșa se întâlneau scriitorii, artiștii, publiciștii, gazetarii, dar și o mulțime de ratați.

În fundul localului, obișnuiau să se întrunească, dimineata pînă la ora prînzului, gazetarii Andrei Corțeanu, Timoleon Pizani, Papamihalopol Clarnet, pictorii Verona, Szatmary, Basarab, sculptorul Fritz Storck și

compozitorul Castaldi. La o masă vecină glăsuia poetul Ion Minulescu, în timp ce Adrian Maniu îngina parcă. La perorațiile lui Minulescu, auzeai de la o masă vecină vocea lui Brațu care căuta să-l domolească pe poetul *Romanțelor pentru mai târziu*, cu apostrofa:

— Mai bemolează-ți glasul!

Cu Brațu discutam despre artă și despre Paris. Dacă în muzică Brațu savura oarecum și pe moderni, în teatru se menținea la clasici.

O dată, întorcîndu-se dintr-o călătorie la Paris, l-am întrebat ce i-a plăcut din cele văzute pe scenele Capitalei Franței. Mi-a răspuns:

— Tartuffe.

— Dar altceva?

— Tartuffe.

— Dar la altă piesă n-ai mai fost?

— Din nou la Tartuffe.

Dacă Brațu, cu ochii somnolenți, rămînea de obicei gînditor, Alexandru Theodor Stamatiad glăsuia ca din *Trîmbițe de aur*.

Stamatiad suferea de narcisism, privindu-se mereu prin oglinzi, răsucindu-și într-una mustața, pieptănîndu-și într-una părul negru ca abanosul, ce-i împodobeau frumosul chip.

Se autoadmira și ca bărbat și ca poet. Uneori, după cîteva clipe de conversație, îți strecura placheta sa cu *Parabole*, traduceri din Oscar Wilde și îți reclama cîteva poli [...]

În aceeași cafenea se întruneau împrejurul unei mese, gazetari de pe la cotidianele liberale ale capitalei, savurînd pe Alexandru Cazaban care scrisese în toiul luptelor electorale schița *La umbra carului*, unde afirma că țăranul muncește și țărănistul petrece.

La cafeneaua Corso, cîteva ani mai târziu, am cunoscut și pe poetul și matematicianul Ion Barbu, a cărui figură din profil semăna puțin cu aceea a poetului Louis Bouilhet, autorul poemelor *Festins et Astragales*,

mustăcios, cu sprâncenele stufoase, încercuind niște ochi lunguroși, cu privirea senzuală.

Cum unii comeseni citeau în *Universul Literar* nuvela mea *Gelal Bey*, care tocmai apăruse în ziua aceea, la o masă alăturată, Ion Barbu, auzind că e vorba de un oriental, își ciuli urechile și la insistența comesenilor se apucă să citească începutul și finalul nuvelei, spunând că e destul pentru dînsul ca să-și dea seama dacă scrierea are vreo calitate.

Ca răsplată, poetul a scris versurile:

*Pe Bosfor, la celalt mal,
Din zecime, în zecime,
Taie-n Asia grecime;*

*Cînd noi a Turchiei floare,
Într-o slavă stătătoare
Dăm un sic
Din Isarlîk*

Îmi ceru să-i cînt o melodie turcească, pe care i-am și fredonat-o la ureche:

*Üskudardan ghidericken
Birmendil buldum
Mendilin icine elma doldurum
Mendilin icine elma doldurum*

*(Întorcîndu-mă din Scutari,
O batistă am găsit
Și-n batista aceea
Umplut-am mere pentru ea...)*

Ion Barbu m-a pus să repet cîntecul ca să-l poată învăța pe de rost, lucru care a provocat ilaritatea celor de față [...]

Mai apărea uneori, fără a lua loc la masă, ci aruncînd doar o privire distantă, și Matei I. Caragiale, îmbrăcat în haine bine croite, însă lustruite și cam roase

de timp și care purta o pălărie tare denumită „melon“, soioasă de prea multă purtare. Nu-i lipseau nici mănșile galbene, nici bastonul.

Artiștii plastici veneau de obicei seara pe la cafe-nea, după ce își părăseau atelierele. Se înnădeau discuții interesante cînd participau Șirato și Han. Tonitza, ca și Petrașcu, apărea rar prin cafenele. În schimb Sion era mai preocupat de cancanuri, lucru în care s-a afirmat cu prilejul controverselor ivite în 1922 din pricina cortinei Teatrului Național pictată de Ressu. Flegmaticul Dărăscu asista impasibil la toate acestea. În schimb Ștefan Dimitrescu se arăta pasionat de discuțiile plastice. Iser, cînd venea de la Paris, mai catadixea să se abată pe la Capșa. Iar Pallady nu frecventa decît Jockey-Clubul sau Automobil-Club.

Dar personajul cel mai pitoresc al cafenelei Capșa a fost desenatorul Nae Petrescu zis Găină. L-am cunoscut după primul război mondial, întreținînd legături timp de vreo cincisprezece ani, pînă ce într-o bună zi am aflat că trecuse în lumea amintirilor, luptîndu-se viguros cu moartea, după cum mi-a povestit un prieten comun, doctorul Nanu.

Nae Petrescu se îmbrăca curat și îngrijit, deși n-avea decît un singur costum și aceeași pălărie moale. Slab, cu o figură anemică, purtînd monoclu, apărea brusc și semeț. A fost prietenul lui Luchian cu care a expus, și al cinicului pamfletar și colecționar de artă, Al. Bogdan-Pitești. Deși acesta din urmă îi făcuse „figura“, nu era „ranchiunos“. În toată viața sa, Nae Petrescu nu a avut decît un vis, să vadă Parisul. În acest scop studiasă în toate amănuntele planul mării metropole, toate cartierele cu cele mai interesante monumente, clădirile istorice, casele devenite celebre prin gloria celor care le-au locuit, cunoștea Luvrul și celelalte muzee pe dinafară, înșfîrșit nu știu dacă 5% din locuitorii Parisului își cunoșteau așa de bine și de amănunțit orașul lor.

Nae Petrescu își făcuse reputația prin caricatura unor oameni politici și mai cu seamă a lui Constantin

Stăncescu, tiranul profesor de istoria artei și estetică, de la Școala de arte frumoase, fost membru aproape permanent în comitetul Teatrului Național, personaj mediocru, ce dispunea de Salonul oficial; dușman al curentelor noi, acaparator al demnităților în legătură cu viața artistică.

Viața lui Nae Petrescu era o enigmă, căci nu avea nici slujbă și în ultimii ani nu colabora la nici o publicație. Uneori îmi oferea foarte discret și rezervat câte un catalog cu vânzări de tablouri la Hotel Drouot de la Paris, pentru câțiva poli.

Am aflat de marea tragedie a vieții sale de la un prieten comun, care mi-a povestit cum o dată Nae Petrescu, reușind să strângă câteva sute de lei pentru o călătorie la Paris și pregătindu-se de plecare, s-a dus să-și ia rămas bun de la Al. Bogdan-Pitești. Acesta, escroc și sarcastic din fire, i-a propus o partidă de table înainte de despărțire și pînă-n zori a izbutit să-i cîștige toți banii de călătorie.

Nae Petrescu a plecat consternat, dar nu i-a purtat pică, și de câte ori își amintea de Paris, murmură: „Escrocul”.

Nae Petrescu a avut totuși un moment de răzbunare cu prilejul întrunirii prietenilor împrejurul catafalcului lui Al. Bogdan-Pitești, cînd soția acestuia, observînd că-i lipseau 10000 lei a făcut un scandal care s-a sfîrșit prin chemarea comisarului de poliție, ce a pornit imediat o anchetă, percheziționînd asistența compusă din familiarii casei, artiști, scriitori etc. Cînd i-a venit rîndul lui Nae Petrescu, acesta foarte liniștit și cu un ton sec i-a spus polițistului.

— Nu vă mai osteniți degeaba, căutați mai bine mortul.

Și în adevăr banii s-au găsit în buzunarul jachetei mortului, unde soția uitase că-i ascunsese ca să fie în siguranță, deoarece jacheta era purtată rar și numai la ocazii speciale. Astfel a înțeles Nae Petrescu-Găină să-i

plătească lui Al. Bogdan-Pitești farsa cînd i-a luat la o partidă de table banii pentru călătoria la Paris.

Tot la Capșa l-am cunoscut și pe Camil Ressu care, într-o împrejurare, indignat împotriva oficialității, exclamă:

— Artele abia că sînt tolerate în țara românească.

Era chipeș și tînăr, cu figura plină și fără zbîrcituri, cu mustăcioara linsă, bine răsucită și în furculiță.

Alexandru Bogdan-Pitești era plămădit dintr-un aluat de contraste la care au contribuit în egală măsură geniul răului și cel al binelui.

Era în acest personaj un amestec de senior și plebeu, de creștin și păgîn, de tiran și revoltat. Cinic și duios, generos pe de o parte, escroc pe de alta, Al. Bogdan-Pitești savura abjecția pe care o servea cu cinism. Al. Bogdan-Pitești iubea libertatea în gradul în care ar fi putut abuza de ea. Și acest om, anarhic față de orînduiriile lumești, nu recunoștea decît o singură ierarhie: talentul.

Implicat o dată într-un proces de șantaj, savura de pe banca acuzaților pledoaria lui Take Ionescu, avocatul părții adverse șoptind: „Are talent, escrocul!“ După condamnarea sa, pe cînd era condus în dubă la Văcărești, zărindu-l pe bancherul care îl reclamase, într-o limuzină elegantă, Al. Bogdan-Pitești exclamă cu compătimire: „Săracu' de el!“

Asupra originii lui Al. Bogdan-Pitești circulau fel de fel de versiuni: unii spuneau că ar purcede din os domnesc, că s-ar trage din neamul Bogdăneștilor descălecători, zvon pe care el îl întreținea discret; alții, care îl cunoșteau mai bine, afirmau că, după tată, ar fi fost albanez, iar după mamă ar fi ținut de familia boierească a Baloteștilor. I se mai spunea și Castelanul de la Vlaici, după numele unei frumoase moșii pe care o avea în județul Olt.

Al. Bogdan-Pitești fusese crescut într-un colegiu catolic, după care încercase medicina la Montpellier, apoi, literele și dreptul la Paris, fără a le termina însă, căci a fost un diletant în adevăratul sens al cuvîntului.

Epicurian și plin de curiozități, extravagant și aventurier din fire, el apărea în ipostaze paradoxale — uneori boem, alteori boier infatuat. Amestecat un timp în cercurile lui Vaillant, din această cauză, pretindeau unii, a și fost expulzat din Franța, dacă nu e adevărat cumva — după cum spun alții — că ar fi fost nevoit să plece din pricina unui cumul de delictе de drept comun, între care și un furt de velocipede. Cinic cum era, Al. Bogdan-Pitești disprețuia legile și ordinea, preconizînd domnia „bunului plac“.

Într-un rînd manifesta înclinații oculte și devenise adeptul „magului“ Sar Peladan, al cărui salon „Rose-Croix“ îl frecventase la Paris. Dar ședințele cenaclului din București erau mai excentrice, dialogurile estetice fiind chiar presărate de miasmele și înfloriturile unui eretism invertit.

La moartea lui Al. Bogdan-Pitești, B. Fundoianu scria în Rampa (29 aprilie 1922):

„Bogdan-Pitești și-a pus geniul în viață. A fost unul din puținii convivi vrednici de banchetul lui Platon; prezența lui între Aristofan și Agathon ar fi sporit comoara puțină a cuvintelor inefabile. În con-

versația despre dragoste, ar fi spus, poate, cu o neclătinată liniște, cele mai uimitoare paradoxe. Nu, desigur, nu era un Socrate: nu gusta, nu putea gusta elevația morală: era un simplu Alcibiade, zvelt, orgolios și cinic; dar dacă nu era un Socrate, putea fi slăbiciunea unui Socrate“.

Unii îl mai comparau cu cinicul pamfletar al Renașterii, Aretin; dar acesta mai mult s-a folosit de pe urma artiștilor decât a sacrificat pentru ei (încercarea sa de a șantaja pe Michelangelo îl ilustrează), pe când Al. Bogdan-Pitești era larg pentru artă și slovă și nu a fost un profitor de pe urma lor. Avea casă deschisă pentru scriitori și artiști, unde aproape în fiecare zi se întruneau invitați și chiar neinvitați în jurul mesei sale. Ca să stimuleze pe pictorii lipsiți de mijloace, închiriasse o locuință, unde instalase un atelier pentru ca artiștii să aibă gratuit la îndemână model, pânză și culori, după cum îmi povestea Tudor Arghezi.

Dar Al. Bogdan-Pitești era și un mare „mucalit“: te puteai aștepta la orice de la el și adeseori te consterna. Sub titlul *Curcanul de Crăciun*, Alexandru Macedonski povestea în Rampa (24 ianuarie 1913) următoarele:

„Mă aflu într-o seară, cea de 20 decembrie trecut îmi pare, la Al. Bogdan-Pitești... sau, cu alți termeni, în casa din bulevardul Pache — unde e un muzeu cum sînt puține în București. Jos, mai înțîi, salonul sau biblioteca sau biroul în care îi place să primească pe intimi... Pereții sînt încărcăți de tablouri, de desene: Vermont, Simonide, celebrul Rochegrosse, Renu, Luchian — în sfîrșit o întreagă defilare a tuturor pictorilor români care încep să fie gloria țării noastre, și a cîtorva străini! Pe canatul ușii, trei frumoase schițe de portrete, printre care aceea a chipului meu, de Vermont... În biblioteca sa... rarul meu amic Al. Bogdan-Pitești în persoană... Cu dînsul vorbesc dar, și iată ce-i spun:

— Mă întrebi ce voi, dragă? Deocamdată, voi să-mi trimiți un curcan gras de Crăciun pe o tavă și să fie gata de pus la cuptor.

— Ți-l voi trimite, îmi răspunde el, căci tocmai mă duc la moșie.

E lesne de înțeles că uitasem de mult ce vorbisem cu el, cînd, în ajunul Crăciunului, mă pomenii cu chiar curcanul cerut și pe care mi-l aducea — nu un comisionar, precum se obișnuiește în ziua de azi — ci un fecior de curte boierească, precum am apucat și eu la părinții mei.

Și nici mai mult nici mai puțin, curcanul trăgea la cîntar vreo nouă oca... numai grăsimea se scoase dintrînsul ca la un kilo.

În sfîrșit, ce să mai spun? Cînd curcanul fu adus pe masă și cînd îl tăiau după toate regulile artei, adică după cele ale lăcomiei și ale foamei, tranc! răuriră și zăngăniră pe farfurie 20 de napoleoni de aur în cap, ce scăpasera dintr-o hîrtie cu care curcanul fusese umplut“.

Ion Iancovescu povestea o altă întîmplare cu Macedonski:

O dată, prin 1918, în timpul ocupației germane, Al. Bogdan-Pitești îl roagă să treacă pe la Macedonski și să-i ceară un exemplar din volumul de poezii *Bronzes*, a cărui prefață fusese scrisă de Al. Bogdan-Pitești, pe cînd se aflau împreună, pe vremuri, la Paris. Macedonski, fantasc cum era, reclamă pentru volum un milion. Iancovescu îi comunică lui Al. Bogdan-Pitești condiția. Acesta, foarte calm, îi răspunde: „Îi ofer cinci lei“! Iancovescu se întoarce și-i duce lui Macedonski răspunsul lui Al. Bogdan-Pitești.

În timp ce poetul tuna și fulgera, Iancovescu vrea să se retragă, dar Macedonski îl oprește:

— Să-i dea, să-i dea și pe aceea, căci e în stare să se răzgîndească, escrocul!

În literatură, Al. Bogdan-Pitești stimula simbolismul. A publicat și el versuri, în *Revista Modernă* a lui Cantilli.

În același număr al revistei, un adolescent, Ion Theodorescu, Tudor Arghezi de mai târziu, îi dedică o poezie:

IN REGIUNI BIZARE

Puternicului critic și eruditului, delicatul
poet Alex. Bogdan-Pitești.

*Lombard bastard cu ochi de rouă,
Te plouă în haina de velură,
Tușești și harfa ta murmură;
Căci trilurile tale oarbe
Se sting pe coardele — amîndouă —
Dar șezi și scutură-ți suspinul,
Cu mandolina ta bizară,
Visează-ți soarele de vară
Și din țigare urcă-ți fumul,
Privește-n ploaie cum e drumul
Și dormi, Noroc! Golește-ți vinul.*

ION THEO

În timpul neutralității noastre de la începutul primului război mondial, Al. Bogdan-Pitești, devenind pamfletarul director al gazetei *Seara*, foaia prea supusă cauzei Puterilor Centrale, un vechi prieten îi reproșează, consternat, atitudinea sa „boșofilă“:

— Pardon, dragul meu, îi răspunde cinic acesta, n-o fac pe gratis.¹

În preajma primului război mondial, cenaclul lui Al. Bogdan-Pitești întrunea tot ce era mai viu și mai interesant pe vremea aceea în arta și literatura noastră: Tudor Arghezi, Gala Galaction, Ion Minulescu, Victor

¹ În pagini inedite din *Jurnalul* său, Matei Caragiale se miră de naivitatea nemților care au încredințat unui asemenea om dubios, propaganda lor în România. Matei Caragiale nu-i recunoaște nici o calitate de cunoscător în artă lui Al. Bogdan-Pitești. Arată că era generos cu artiștii și că îl împrumutase și pe dînsul cu bani (n.a.).

Eftimiu, N. D. Cocea, Adrian Maniu etc., iar dintre artiștii plastici: Ressu, Iser, N. Dărăscu, apoi Pallady și Brâncuși, cînd veneau în țară. Al. Bogdan-Pitești cultiva și pe artiștii dramatici: era bun prieten cu De Max, al cărui portret pictat de Ressu, cu prilejul trecerii renumitului actor prin București, fusese comandat de Al. Bogdan-Pitești și atîrna în salonul acestuia.

O dată, o tînără artistă, care începuse să se distingă, i se adresează la telefon:

— Cine e acolo? întreabă Al. Bogdan-Pitești.

Artista își dă numele și adaugă: artistă dramatică.

— Ca artiste dramatice, nu cunosc decît pe Sarah Bernhardt, Aristizza Romanescu și Agatha Bîrsescu, răspunde solemn Al. Bogdan-Pitești.

Marele lui merit a fost că a încurajat arta noastră plastică, independentă, într-o vreme cînd pictura era încă înăbușită de curente poncife.

El a fost primul sprijinitor al lui Luchian, alături de care a pornit, în 1896, mișcarea artiștilor independenți, protestatară, împotriva artei găunoase pe care o promova oficialitatea din saloanele noastre. În manifestul redactat probabil de Al. Bogdan-Pitești, cu prilejul primei lor expoziții, ei proclamă:

„Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie independentă și artiștii nu trebuie să fie mînați decît de propria lor conștiință și operele lor“.

Comitetul de inițiativă al Expoziției artiștilor independenți era astfel format: Const. Artachino, Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Al. Bogdan-Pitești. Al. Bogdan-Pitești a expus și el cu acest prilej un număr de desene, care urmau să illustreze *Sensations intimes*, volumul său de poezii.

În anul 1900, în asociație cu Ion Bacalbașa, Al. Bogdan-Pitești întemeiază o revistă de artă și literatură *Ileana*, coperta primului număr fiind desenată de Luchian. Dar această luxoasă revistă a avut o scurtă existență, neapărînd decît vreo cîteva numere. Sub pseudonimul Ion Duican, Al. Bogdan-Pitești a publicat acolo

diverse note de artă, din care extragem următoarele fragmente:

„Ștefan Luchian este printre tinerii noștri artiști, primul din cei care dau mai multă speranță — suflet duios, inimă de poet, el este cam rebel tehnicii savante după un anume calapod. Dar în operele sale este o mare intensitate de viață, și în el, ca o trebuință flotantă și nedefinită de tandrețe. Cunoaște viața reală cu toate amărăciunile sale, dar veșnic caută să tragă asupra ei vâlul alb al poeziei sau mai bine zis vâlul magic al culorilor pe care le are în ochi, în creier, în inimă, în el tot, căci Luchian este un admirabil colorist. La Luchian niciodată un tablou nu este o minuțioasă descriere a naturii. Unii pretind că aceasta se datorește lipsei de tehnică sau lipsei de stăruință în a pătrunde natura.

Aceștia nu cunosc pe Luchian. Pentru el arta nu este o simplă reproducție a vieții. El caută să puie în ce face, ceva din el, din sufletul lui, din ceea ce simte, fie o idee, fie o senzație. Are o viziune încântătoare a naturii, dar totdeauna adaugă la aceasta și nota sa personală, simțirea sa.

Pentru el orice formă organică ce vedem împrejurul nostru, este expresia unei gândiri sau unui sentiment ce inspiră artistului în acel moment și de aceea el veșnic prelungește realitatea prin vis, și mărește senzația naturii prin ritmul propriei sale senzații“.

(*Ileana*, Nr. 2, Septembrie, 1900).

În numărul 3—4 al aceleiași reviste, publică note de artă datate: „Vlaici, august 1901“:

„Pentru noi a spune cuvinte de laudă despre Gh. D. Mirea este cu atât mai imperios, cu cât D-sa nu aparține școlilor cari înfățișează idealul nostru, talentul său nu se apropie câtuși de puțin de complexitatea sufletească. Ce păcat că această muncă nu-și ia drumul spre lumea internelă, ci se mărginește la exteriorități!

Aceasta formează caracteristica funestă a școlii din care, spre nenorocire, a apucat să facă parte. El apar-

ține școlii, încă pînă ieri oficiale în Franța, reprezentată prin Bouguereau, Bonnat, Carolus Duran, școală lipsită de ideal, de notă personală, triumf al mediocrității“.

În numărul 5—6 semnează și datează: „Ion Duican, decembrie 1901“: „Octombrie-Noiembrie-Decembrie, trei luni foarte rodnice în manifestări de artă: expoziția Verona, expoziția Grant, expoziția Popescu, cîteși trele la Atheneu; cea din urmă ca și oficială, prin faptul că tot ce este oficial într-această țară a manifestat în favoarea artistului; în sfîrșit, duiosul Luchian, cel cu poezia culorilor în ochi este transportat la Pantelimon“.

Despre Verona scrie:

„...este un energic temperament de artist. La el darul artei a fost atît de covîrșitor, încît și-a sfîrșit o splendidă carieră pentru a face pictură. A rămas încă într-însul ore-cari însușiri de ale strălucitului ofițer de dragoni, impetuoșitatea și avîntul. Verona muncește în tenacitate și a ajuns la posedarea meșteșugului în toată complexitatea lui. A ajuns să fie un pictor desăvîrșit, egal cu cei mai buni de la noi, alături de Mirea, Vermont și Artachino... Nicolae Vermont, unul dintre cei cîteva desăvîrșiți, va avea un număr întreg al *Ileanei* consacrat lui... primăvara. Dar ore aprópe toate numerile nu-i sunt consacrate? Și ce laudă mai mare, mai evidentă și mai convigătoare, decît operele pe care i le reproducem?“

Pe Al. Bogdan-Pitești l-am cunoscut prea puțin, aș putea spune de loc. În acea oră petrecută în casa sa, unde am fost introdus de pictorul Ștefan Dimitrescu, mai mult am privit la tablouri, decît am vorbit cu amfitrionul.

M-am întrebat atunci dacă preferința sa pentru o artă mai independentă și mai expresivă nu pornea cumva mai curînd dintr-o atitudine de frondă, decît dintr-un sentiment estetic, căci pe cînd proclama sentențios: „La mine nu vei găsi Grigorești!“, lauda în notele sale de artă pe unii epigoni ai meșterului de la

Cîmpina, colecționînd de altfel și lucruri ce contrave-
neau butadelor sale estetice.

— Văd că privești cam mirat la tabloul acela —
mi se adresa.

— ? ? ?

— Ce vrei, *mon cher*, Nicolae Vermont, *mon
ancien bon ami*, l-am avut chiar azi la dejun, mă în-
țelegi că a trebuit să-i atîrn portretul la un loc de
onoare. Mai am și un Steriadi, pe care îl țin însă
într-un loc mai discret ...

— ? ?

— Văd că te uiți cam ciudat la *Țiganca* aceea a
Cecilie Cuțescu-Storck!

— ? ?

— E originală și exotică ca un Gauguin.

— Dacă îmi permiteți, originalitatea lui Gauguin
nu constă atît în exotismul motivelor, cît în vizualitatea
sa plastică aparte, în stilul său susținut de o formă mai
amplă și de un cromatism intens, în compoziția pe care
o urmărește, nu numai în euritmia formelor, dar și în
desfășurarea suprafețelor colorate, compartimentate.

— Totuși, îmi grăiește ceva tabloul acesta ...; de
altfel mi-a plăcut, în viață, țiganca, adaugă el languros,
mîngîindu-și barbișonul, gest prin care părea că-și în-
tărește afirmația.

— Înțeleg așa ceva și în pictură, dacă artistul de-
pășește pitorescul și se ridică la un stil, cum a reușit
Luchian în „*Safta florăreasa*“.

— *Raison, mon cher, pauvre Luchian, c'était une
autre chose!*¹

În acest interval, Ștefan Dimitrescu, care rămăsese
în bibliotecă și privea dus la *Lăutul* lui Luchian, re-
prezentînd o femeie care spală un copil, mă cheamă
acolo și-mi arată suprafața aceea aurie de lumină:

— Parc-ar fi un Veronese! exclamă el. Apoi mă
conduse la celelalte tablouri de Luchian, lucrări dintre

cele mai remarcabile, precum acel cap de bătrîn, pic-
tură sintetică și intensă de colorit, pictată din tușe
plate, largi, pentru care pozase moș Niculae, un model
ce i-a servit pictorului și în multe alte tablouri.

— Dimitrescule, văd că ești mai puțin entuzias-
t pentru *Femeia în atelier*, intervine Al. Bogdan-Pitești,
apoi adresîndu-mi-se: Dar domnul? Ce părere are?

— E mai senin *Lăutul*, lumina acestui tablou mă
purifică, mă invită la transcendent. Și apoi, eu ca
oriental, înclin la un vis ceva mai molcom ...

— Dimitrescule, e interesant armeanul dimitale.

După ce mai privirăm la celelalte picturi ale lui
Luchian, la autoportretul atît de tragic al artistului, la
capul de copil ținut într-o lumină de magie rembrand-
tiană, la profilul de femeie *Lorica*, la pastelurile *Alecu
Literatul*, *Ghereta Flantropiei*, *Crist purtîndu-și crucea*
și altele, trecurăm la acele cîteva picturi de Ressu, fru-
moase compoziții, dintre care *Țărancele de la Vlaici*
— o friză de femei cu luminări în mîna — m-a im-
presionat nu numai prin calitățile formale, de o puri-
tate remarcabilă, dar și prin cele armonice; în acea
vreme artistul nu pune accentul pe culorile pămîntii
ca mai tîrziu; mai găseai și o germinație de pastă, o
bogăție de nuanțe violacee, la care Ressu a renunțat
apoi pentru o viziune mai aridă de colorit. Portretul
lui Luchian de Ressu e pictat viguros și expresiv, cali-
tățile picturale abundă și tabloul e de o gravitate im-
presionantă. În aceeași încăpere se afla și portretul lui
Al. Bogdan-Pitești pe care îl pictase Ressu la Vlaici.
Castelanul de la Vlaici apare tanțos, în ținută de fer-
mier american: haine sport, pălărie cu borduri mari,
cizme și cravașă în mîna. O altă pînză impresionantă,
Femei la troiță era o compoziție fericită prin calități
liniare și expresie în figura țărancelor.

În celelalte încăperi, printre peisaje și flori, se re-
marcau și cîteva acuarele și desene de Luchian, precum
și o mulțime de picturi și desene de Ressu, Iser, Dă-
răscu, Tonitza, Ștefan Dimitrescu etc., apoi cîteva lu-

¹ „Adevărat dragul meu, bietul Luchian era altceva! ...“

crări de Pallady, între care și faimosul *Nud cu frunza de lotus*, pe care eroul nostru ceruse să-l admire în timpul când își ispășea condamnarea la Văcărești; două sculpturi de Brâncuși: *Muza adormită* — bronz, și *Cuminenția pământului* — piatră, apoi bronzuri, între care portretul doamnei Bogdan-Pitești de Paciurea și câteva lucrări de Han și Medrea împlineau colecția de artă autohtonă.

Al. Bogdan-Pitești avea și câteva gravuri de englezul Franck Brangruyn, pe care îl invitase împreună cu alți artiști străini să trimită lucrări la Expoziția artiștilor noștri independenți.

Al. Bogdan-Pitești mai colecționa și icoane, dintre care multe erau de înaltă epocă bizantină, variate costume și țesături naționale. Era un bibliofil iscusit, biblioteca sa conținea ediții princeps și multe lucruri rare, apoi albume cu desene și caricaturi, opere ale artiștilor care îl frecventau. De cum intrai în locuința sa, chiar în vestibul, pereții erau împodobiți cu tot felul de desene, reprezentând artiștii și scriitorii cenaclului din strada Știrbey-Vodă.

Toată această colecție, care reprezenta o etapă vie a plasticii noastre, s-a risipit după moartea lui Al. Bogdan-Pitești, la bătaia ciocanului portăreilor, deși colecționarul o dăruise țării, cu o singură condiție — ce-i drept bizară — aceea de a se construi un muzeu pe moșia sa de la Vlaici. Cu consimțământul moștenitorilor, această stipulație s-ar fi putut ocoli, dar ministrul de resort (Lapedatu) a șovăit să primească donația unui om compromis, ca și cum această buruiiană nu ar fi crescut din plin pe ogorul vieții noastre politice de atunci.

La câteva săptămîni de la această vizită, am aflat că Al. Bogdan-Pitești ar fi avut o criză cardiacă. Alarmat, ar fi chemat duhovnicul de la Catedrala Sfîntul Iosif ca să se spovedească, cinicul pamfletar fiind catolic. Sosind preotul, Al. Bogdan-Pitești i se adresează:

— Pater, citește-mi în franțuzește, pentru că latinește nu înțeleg.

După scurta slujbă, părintele îi puse întrebările de rigoare.

— Spune-mi fiule, păcătuia-i vreodată, cu vorba, cu fapta, cu gîndul?

— Da, părinte...

— Ai rîvnit la bunul altuia?

— Da, părinte...

— Ți-ai înșelat nevasta?

— Da, părinte...

— Dar, dacă bunul Dumnezeu s-ar îndura și ți-ar dărui viața mai departe, ai mai greși, ai mai păcătui?

— Desigur, părinte...

Acesta era omul.

La licitația colecției Al. Bogdan-Pitești (1925) l-am cunoscut personal pe doctorul Iosif Dona care râvnea să i se adjudece un tablou de Luchian, *Interiorul de atelier*, și nu parvenea, căci erau mulți competitori care aruncau cu miile, pe când doctorul urca numai cu sutele, doar le-o tempera zelul.

Văzându-l congestionat și tremurînd, m-am retras din licitație, sfătuindu-i și pe ceilalți să cedeze pasul doctorului care era un vechi colecționar ce trebuia menajat, cu atît mai mult cu cît el se declara mulțumit cu *Interiorul* și cu celelalte două opere de Luchian adjudecate, *Ghereta Filantropiei* și *Scrînciobul*.

Doctorul era un pasionat amator de artă, trăise în cercul lui Grigorescu, Delavrancea și Vlahuță, cu care avea și legături de rudenie.

Colecția sa, astăzi donată statului, conține cîteva zeci de Grigorești, între care sînt remarcabile: *Autoportretul*, *Profilul de evreu*, *Femeia la mare*, cîteva portrete și peisaje.

Dar colecția Dona este interesantă și din alt punct de vedere, căci ea poate fi considerată ca o arhivă de consultat pentru studiul epocii dintre cele două războaie, prin abundența de pînze de Petrașcu, Pallady, Tonitza, Șirato, Al. Ciucurencu și alții.

Doctorul Dona era un om foarte afabil și un mare mucalit care în orice împrejurare găsea un cuvînt paradoxal, o idee abracadabrantă, pe care o debita cu un aer foarte serios, ceea ce făcea hazul acestui om distins, un *pince sans rire* fără pereche.

În fața unui nud dintr-o expoziție, nu-i mai ardea de glume de frică să nu-l piardă; era mai concesiv însă la naturi moarte.

Un alt colecționar important a fost magistratul Lazăr Munteanu a cărui colecție s-a prăpădit cu prilejul bombardamentelor aeriene din timpul ultimului război.

Pe vremuri, Lazăr Munteanu era președinte de tribunal la Constanța, orașul meu de baștină, unde locuia într-o proprietate a unui văr al meu, o clădire mai arătoasă în exterior, cu patru coloane înalte de piatră, deasupra cărora păzeau falnici patru lei, ciudată fantezie a arhitectului, care s-a gîndit probabil să reamintească pe țărmurile Pontului Euxin ceva din somptuozitatea palatelor negustorilor venetieni de altădată.

Într-o zi, zărind prin fereastra locuinței domnului președinte niște picturi, am rugat pe îngrijitoarea casei să-mi permită să privesc puțin acele tablouri prin deschizătura ușii.

În urma acestei indiscreții, mă simțeam vinovat față de domnul președinte și treceam cu sfială pe lîngă dînsul.

Într-o bună zi, am aflat că Lazăr Munteanu a fost mutat la București, fiind avansat și numit secretar general al Departamentului Justiției.

Înainte de a mă stabili în capitală, veneam mai des la București și frecventam concertele simfonice de la Ateneu, unde îl găseam regulat pe Lazăr Munteanu. Îl mai întâlneam prin expoziții și uneori pe la negustorii de covoare și lucruri orientale și apoi pe la anticarii din strada Sfânta Vineri, unde umbla cu discreție ca să nu deștepte atenția vreunui alt competitor sau chiar a negustorului, care în unele cazuri nu știa să-și prețuiască îndestul marfa.

După primul război mondial, mutându-mă la București, am avut prilejul să-l cunosc mai de aproape pe domnul consilier Lazăr Munteanu.

Urcam deseori etajele căldirii din strada Domnița Anastasia unde locuia pe vremuri. Devenisem un vizitator obișnuit al colecției sale, unde jupîneasa Lina mă primea chiar în lipsa lui, care întârzia uneori la Curtea de Casație.

De la acele câteva tablouri văzute la Constanța cu cincisprezece ani în urmă, colecția Lazăr Munteanu luase o mare proporție și cele patru încăperi ale apartamentului erau încărcate ca hambarele unei corăbii, care scîrțîie sub povară, domnul consilier apărîndu-mi în mijlocul acestei comori ca un emir din poveștile lui Harun al Rașid.

Vîrsta adăugase la figura sa languroasă de oriental, o frumoasă barbă albă. Odraslă de Kalinderu după mamă, familie originară din Smyrna, Lazăr Munteanu avea înfățișarea unui pașă.

Senzual în priviri, cu un simț rafinat al lucrurilor rare, cu acel aer impasibil al colecționarilor de rasă, Lazăr Munteanu a realizat frumoase performanțe în materie de ocăzii, a căror amintire o povestea cu umor, încheind: „Închipuiește-ți, dragul meu, că le-am luat pe nimica!”

Bineînțeles că această predilecție pentru lucrurile de ocăzie a derutat pe mulți amatori de artă și colecțiile lor se resimt de pe urma acestor preocupări de chilipirgii.

Lazăr Munteanu a știut totuși să prețuiască uneori opera merituoasă, făcînd sacrificii, deși se cutremura de prețul reclamat, după cum îmi povestea dînsul, cu un umor special.

Își amintea cu melancolie de vremurile cînd se putea achiziționa pe cîteva sute de lei o frumoasă pictură de Grigorescu, uneori chiar o capodoperă pentru una mie lei.

— Și cum de nu ați profitat de aceste ocăzii?

— Ce vrei, eram un tînăr și sărac magistrat pe atunci și nu puteam cumpăra decît tablouri plătibile în rate, de la Verona, Vermont și alții. Închipuiește-ți ce de Grigorești aș fi putut avea în schimbul tablourilor cumpărate în rate!

Totuși, cine a cunoscut colecția Lazăr Munteanu, înainte de nenorocirea care a lovit-o prin bombardamentul aerian hitlerist din august 1944, îi va acorda admirația sa, pentru mulțimea, varietatea și calitatea operelor colecționate, între care străluceau cîteva picturi pe care le voi descrie.

În unul din apartamentele din acele clădiri ce dau în raiul Cîșmigiului, Lazăr Munteanu își amenajase colecția, care însemna una din atracțiile de predilecție ale iubitorilor de artă.

Această colecție se deosebea și prin varietatea unor lucruri de artă minoră, „*Kleinkunst*“ după o expresie germană, „*des curiosités*“, după cum spun francezii: icoane, candelă, cădelnițe, bibelouri, porțelanuri, bronzuri, ceasornice, giuvaerice etc., etc., adunate cu gust și voluptate tactică.

Dar valoarea colecției apărea mai evidentă, cînd îți aruncaai privirea asupra unor tablouri de Andreescu, Grigorescu, Luchian, Baltazar, Tonitza, Petrașcu, Palady etc.

Începem cu senzitivele picturi ale lui Tonitza, artist pe care Lazăr Munteanu l-a remarcat din timp, achiziționînd frumoase opere ale acestuia. E un mare merit de a preîntîmpina gloria și a nu umbla cu

sacul cu bani după talente consacrate, gloriei moștenite, după cum fac mulți alții. Pentru aceștia un tablou devine bun din momentul când artistul moare, și tabloul se scumpește.

Lazăr Munteanu savura farmecul picturii lui Tonitza, în care se îmbinau nuanțe străvezii de smarald, rubiniu și safran, pictură deși mai puțin expresivă în plasticitate, dar evocatoare totuși de melancolie și morbiditate.

În colecția aceasta erau întrunite câteva din cele mai candidе opere ale acestui Beate Angelico al nostru, între care se remarcă fetița în alb pe un fotoliu albastru, spatele de nud pe un fundal roz și o draperie albă, portretul doamnei Tonitza în bluză bleu și rochie cu picățele albe, cosind, fetița în verde pe o draperie decorată în grenat, apoi interiorul de bucătărie de la Vălenii de Munte cu o laviță și o scoartă vișinie și o mulțime de desene și acuarele.

Din fericire, două minunate chipuri de copii au scăpat de dezastru, fiind duse din vară la Breaza, într-un geamantan în care se mai găseau și alte treizeci și opt de picturi modeste ca dimensiuni, dar excelente în calitate.

Mai toate tablourile lui Pallady erau grupate pe un perete care se adîncea ca o nișă în marele hol al apartamentului. Ele aduceau vibrații subtile, un murmur de nuanțe, o invitație la vis, în afară de un autoportret în care pictorul ni se înfățișa hieratic, cu extaz în priviri.

Dintr-un total de treizeci de pînze de Petrașcu s-a salvat prea puțin, niște flori și o marină din Saint Enogat. A dispărut în flăcări acea splendidă pictură, de plasticitate rară, *Femeia în fața mării*, în care o formă sculpturală în galben se profila pe spațiul de smarald, apoi un frumos portret de femeie în bluză albastră și un dramatic peisaj etc.

În contrast cu aceste tablouri de sonorități metalice, se desfășurau pe peretele din față un grup de

picturi de Luchian, între care câteva opere mai importante: *Țiganca florăreasă cu șorț alb*, apoi acea *Natură moartă în pastel*, *Crapul cu conopidă*, *Tufănele* etc.

Din fericire au fost evacuate la Breaza: *Pisica*, *Vedere din Moinești*, un alt peisaj, *Case de țară*, *La Bănești* și niște garoafe.

Din cei cîțiva zeci de Grigorești, au scăpat următoarele tablouri: *Cioban italian*, *Țăran francez la sapă*, un mic car cu boi într-un luminiș, un nud, *Femeie în boudoir* și un desen remarcabil de femeie în picioare.

Au pierit pradă flăcărilor *Țigaia cu roșii*, *morcovi și alte legume*, o pierdere ireparabilă, căci nu cunoaștem în opera lui Grigorescu multe naturi moarte de calitate similară, un frumos peisaj cîmpenesc la marginea satului Barbizon, un studiu după Rubens, un mic, dar minunat autoportret în creion, desenat la Roma, și datat 1874 și multe alte lucruri de preț.

Focul a mistuit cea mai frumoasă operă din colecția Lazăr Munteanu, tabloul *Margine de sat* de Andreescu.

Era capodopera picturii din vremea de creație a marelui nostru peisagist, o lucrare din anul 1876, în care artistul începuse să-și afirme calitățile sale de sobru și adînc colorist, susținute de un remarcabil instinct plastic, o pictură, deși nu savantă, dar de o frumoasă intuiție și sugestivă de rare emoții. Dintre tablourile lui Andreescu au scăpat un mic, dar savuros peisaj din Buzău, cu cer albastru și un păhărel cu flori.

Au mai căzut pradă focului multe alte picturi de Mirea, Steriadi, Stoenescu, Verona, Vermont etc., dar pierderea cîtorva pînze de Baltazar e mai simțitoare, deoarece opera artistului mort la vîrsta de douăzeci și șapte de ani era restrînsă ca număr. S-a salvat numai o excelentă schiță: *Două țărăncuțe*, expresivă în stil și prețioasă în colorit.

Din mulțimea de covoare admiram un Ghiordez albastru cu chenar roșu, denumit „almală“, adică un

motiv cu mere, apoi un Horasan albastru cu niște lei în colțuri, covoare achiziționate la Paris de la marii anticari.

Cînd l-am întîlnit pe Lazăr Munteanu după acest dezastru, nu am avut curajul să-i vorbesc, devenisem mut, căci ce i-aș fi putut spune față de o asemenea catastrofă? Treceam cu discreție pe lîngă dînsul, evitam orice discuție care ar fi putut aduce vorba despre artă, bănuiam că amintirea lucrărilor pierdute ar fi putut scormoni suferința, dar m-am înșelat: el ținea să se vorbească de toate acestea.

După un scurt timp, Lazăr Munteanu, colecționar prin destin, și-a înfiripat un nou cuib pe care l-a împodobit cu acele treizeci și opt de tablouri evacuate printr-o fericită întîmplare la Breaza, a achiziționat cîteva mobile de stil, printre care o canapea „Directoire” ce zăcea de multă vreme prin ungherele prăfuite ale anticarului Pascu, fără ca cineva să o remarce.

Cum pentru această mobilă căuta o stofă adecuată, într-o zi pe cînd se afla în magazinul doamnei Cheffneux, vede un client care, cumpărînd o mobilă, propunea să i se schimbe stoffa ce i se părea prea discretă, dar care convenea domnului Lazăr Munteanu, care s-a grăbit să achiziționeze acea mătase cu dungă rezeda, o țesătură de epocă.

Peste cîteva zile, ne aflam la anticarul Levi, cînd intră intempestiv în magazin unul dintre proaspeții colecționari, care reține un tablou de Grigorescu, pretinzînd să i se schimbe cadrul, care i se părea cam demodat față de cele obișnuite, denumite Grigorescu, și pe care le toarnă în serie orice atelier de rame.

Lazăr Munteanu, sesizînd ocazia, făcu semn lui Levi care promise clientului un alt cadru pe plac.

— *Quelle veine, un cadre ancien en or*¹, îmi șopti Lazăr Munteanu.

¹ Ce noroc, o ramă veche de aur.

— Ce vreți? Se poate cumpăra orice, afară de gust, care e un lucru din naștere.

Lazăr Munteanu surîdea satisfăcut și aștepta plecarea clientului ca să-și ia cadrul. Am ieșit împreună.

Era o zi cu soare, femei frumoase pe Calea Victoriei și ceva inefabil în aer.

Lazăr Munteanu pășea radios.

În afară de intelectuali și profesioniști erau și unii pasionați care nu dispuneau de mijloace. Ei perseverau să strîngă opere ceva mai modeste, pe care cu vremea le înlocuiau pînă ce reușeau să pună mîna pe cîteva opere semnificative, cum a fost cazul profesorului de liceu Niculae Ionescu zis Barbă. În colecția acestuia era un amestec de picturi de toate genurile, se puteau vedea și cîteva pînze agreabile de Andreescu, Grigorescu, în afară de un remarcabil Greco, care i-a fost mai mult răpit decît cumpărat. Era un fel de Faust acest curios scotocitor al dughenilor de obiecte de artă și vechituri. Mi-a arătat o dată un peisaj pe care îl atribuia englezului Constable.

— Dar nu are nici una din calitățile, din caracteristicile lui Constable!

— Dar are inițialele lui pe trunchiul unui copac!

Pe aceleași considerente susținea că și un mic portret ar fi de Gainsborough.

Cu ani în urmă, un prieten mă poftise să văd o colecție cu tablouri de pictori celebri, Tizian, Correggio, Rubens, Van Dyck etc. Am ridicat din umeri, totuși, cine știe, poate că s-or fi rătăcit și pe la boierii noștri de pe vremuri asemenea perle!

A doua zi l-am însoțit și am mers pe bulevardul Elisabeta pînă ce am ajuns la una din acele mari clădiri în apropierea fostei piețe Türingher, cu apartamente vaste, nu ca acele ale blocurilor așa-zise moderne, ca niște cutii de sardele.

Cînd am intrat în casa instalată somptuos, cu mobilă îmbrăcată în pluș, draperii grele de brocart la

ferestre, printre care pătrundea lumina ca într-o hrubă, cu mulțimea de vase cu plante ce-ți împiedicau mersul, candelabre de bronz ce atârnavu maiestruos, în fine un stil de mobilă pe care nimeni nu l-ar primi nici gratis astăzi, considerînd volumul, greutatea și dificultatea de transport a unor asemenea încărcături, am zărit în fundul unui salon într-un fotoliu larg, pe un bătrîn cu barbă patriarhală, îmbrăcat în halat și papuci, de care m-am apropiat cu adînc respect, căci venerabilul trecea de viță veche și se spunea că ar fi chiar din os domnesc.

I-am cerut voie să privesc tablourile de pe pereți. El a făcut un semn din mîna, adăugînd cuvîntul „poftim“.

Am făcut o raită prin marile încăperi ale apartamentului privind cu atenție la tablourile încadrate somptuos și atîrnate cu șnururi groase de culoare roșie. Era impresionant totuși acest ansamblu de pînze ce aminteau epoca de aur a picturii, deși nu apărea nici o operă mai semnificativă.

Revenind în salonul în care stătea imobilizat bătrînul, m-am oprit în fața unei compoziții mai dinamice prin contorsiunile musculaturii.

Bătrînul care mă urmărea cu privirea îmi spune:

— Ce zici de acest Jacobo Robusti?

— ? ?

— Jacobo Robusti zis și Tintoretto.

— Într-adevăr impresionant!

— Dar de Venera aceea de Tiziano Vecelii di Cadore?

— E suavă.

— Ca un Giorgione nu-i așa?

— Îmi pare.

— Rubensii din odaia vecină i-am cumpărat la Viena cu certificat în regulă.

— Nu ar fi fost nevoie, se vede.

— Flamanzii aceștia au trăit în opulență și ne-au lăsat și nouă o imagine vie a epocii lor.

— Aveți dreptate. Astăzi, un pictor se mărginește cel mult la un profil sau la o searbădă natură moartă.

— Prea puțină imaginație, sărăcie de invenție, lipsă de compoziție.

— Se poate totuși compune și cu o strachină, două cepe, un cuțit și un ștergar.

— Banalități.

— Poate că aveți dreptate, contemporanii noștri nu se cam plimbă prin Cîmpiile Elysee și se rătăcesc prin grădini de zarzavat.

— Curat, răspuse bătrînul într-un ton răgușit.

Făcînd plecăciuni ca la intrare, i-am mulțumit pentru bunăvoință.

— Cînd îți mai face plăcere, să mai poștești, mi-a răspuns amfitrionul.

După ce am ieșit din casă, însoțitorul meu, care rămăsese mut ot timpul, m-a întrebat:

— Ce crezi?

— Ce vrei, omul acesta și-a închipuit o viață întreagă că are capodopere. Pînzele acestea, în majoritatea lor, sînt niște copii atribuite marilor meșteri. Ce rost ar mai avea să-l întrerup din beatitudinea sa, pe acest om în vîrstă de optzeci de ani, care a trăit pînă acum în această credință?

De aceea cînd Sever Movilă mi-a vorbit de un Bernardino Luini din colecția tatălui său, păstrată în casa patriarhală din strada Armenească, l-am însoțit cam sceptic după experiența pe care o avusesem cu colecții prea lăudate. Dar mare mi-a fost surprinderea cînd am recunoscut, printre mulțimea de tablouri afumate de timp, un frumos portret de femeie de Rembrandt, apoi cîteva pînze italiene între care o Sfîntă familie, pictură din secolul al XVI-lea, un Teniers și un Brekelenkamp din școala olandeză, două compoziții de Tiepolo, un bun portret al pictorului maghiar Munkaczy, și în fine între tablourile românești, cea mai frumoasă pictură de Sava Henția, acel portret de fe-

meie în picioare, figură modelată cu moliciuni de tușă, suavă în colorit, parcă ar fi un Renoir prețios.

Această colecție a fost dăruită statului și tablourile indicate figurează astăzi în Galeria de artă din Palatul Republicii Populare Române.

Dacă Dimitrie Sturza, ministrul Instrucției din 1887, nu ar fi fost așa de zgârcit după cum i-a fost de altfel și faima, și nu ar fi refuzat pe Mihail Kogălniceanu, care oferea statului bogata sa colecție de artă, în schimbul preluării de către stat a unui rest de datorii contractate pentru înjghebarea colecției sale, galeria noastră de stat ar fi fost mai bogată cu peste o sută de tablouri de valoare, între care opere de Tizian, Veronese, Tintoretto, Rubens, Tiepolo, Boucher, Millet etc., tablouri care au fost adjudecate într-o licitație publică timp de două zile la Colonia (Galeria Heberlé — 9 și 10 decembrie 1887).

Mihail Kogălniceanu locuia într-o clădire amenajată ca muzeu pe șoseaua Kiselef, cam pe locul unde s-a clădit în urmă Ambasada Sovietică. Trebuie menționat că Mihail Kogălniceanu a fost primul colecționar cunoscut, de artă populară și el a fost acela care l-a descoperit pe tânărul Nicolae Grigorescu, pe când acesta picta biserica mănăstirii Agapia, acordându-i o bursă de stat din bugetul Moldovei, ca să plece în străinătate pentru desăvârșirea artei sale.

COLECȚIONARUL PROF. DR. CANTACUZINO. DIVERSE CONCURSURI PENTRU MONUMENTE, POLEMICILE ISCAȚE. UNII SCULPTORI CONTEMPORANI. COLECȚIONARI ACAD. PROF. G. OPRESCU, DR. MIRCEA ILIESCU, OSPĂTARUL APOSTOL

O colecție care s-a bucurat de o mare faimă a fost aceea a profesorului doctor Ion Cantacuzino, cumnatul celor doi prim-miniștri de pe vremuri, Petre Carp și Dimitrie Sturza.

Om de circulație europeană, prin însușirile sale de intelectual, generos, animator de artă, pasionat în special de muzică, fiind primul român care a fost la Bayreuth să asculte operele lui Wagner în 1888, când s-a cântat *Parsifal* și *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, profesorul Ion Cantacuzino a jucat un rol important în viața științifică și culturală a țării.

După ce a lucrat pe lângă marele savant Mecnikov și la Institutul Pasteur din Paris, profesorul Ion Cantacuzino a întemeiat la București Institutul de seruri și vaccinuri, unde s-a înconjurat de colaboratori de valoare.

De asemenea, el a reprezentat țara pe lângă Institutul de cooperare intelectuală a Ligii Națiunilor.

Colecția sa de picturi nu reprezenta o pasiune sau o preferință pentru o epocă sau un stil, nu apărea

acolo o preocupare de promovare a unor contemporani. Colecția sa nu avea, ca să spunem așa, un caracter, ci era un ansamblu de lucrări colecționate pe măsura ocaziilor ivite, în care, pe lângă lucruri nesemnificative, descopereai o remarcabilă pictură modernă, ca *Portretul mamei* de Monticelli, alături de un frumos portret de copil din secolul al XVI-lea atribuit lui Franz Porbus cel tânăr.

Însă colecția sa de gravuri și desene era mai bogată, cuprinzând gravuri de Dürer și Rembrandt, desene din Renaștere și din epocile ulterioare, mergând pînă la moderni ca Monet și Signac.

Un mare ansamblu de litografii de Daumier și Gavarni, dar pare curios cum colecționarul nu a achiziționat și cîteva desene și acuarele de Daumier, care pe vremea aceea se puteau găsi în condiții avantajoase.

Pe profesorul Cantacuzino l-am vizitat în cîteva rînduri. Era afabil și am plecat încîntat de primirea pe care mi-a făcut-o, mai cu seamă după ce am opinat că un mic portret din școala franceză modernă putea fi atribuit lui Degas din prima manieră a artistului.

Profesorul Cantacuzino, ca iubitor și înțelegător de artă, era solicitat să prezideze diferite jurii de expoziții sau de decernare a comenzilor monumentelor. Generos cum era, profesorul nu a ezitat să acorde comanda Monumentului Aviatorilor unei rubedenii, doamna Kotzebue, care se spune că și-a asociat pentru proiect pe sculptorul Onofrei, iar execuția monumentului a încredințat-o unui alt colaborator, tînărul sculptor Fekete (Negrulea).

La concurs se prezentase și sculptorul Medrea cu o remarcabilă machetă, cel mai frumos proiect, care nici măcar nu a fost luat în considerație.

Cu un asemenea precedent, era de prevăzut să se nască unele suspiciuni și în jurul concursului pentru Monumentul Infanteriei. Bănuielile unora au dat loc la o polemică ce a degenerat în pamflet și profesorul Ion Cantacuzino, președintele juriului, a fost atacat de

către un sculptor indignat, care l-a numit în batjocură „odaliscă păroasă și sentimentală”; o doamnă de la curte era înfățișată cu un cap ca de „conopidă cu ondulație permanentă”, un pictor atotputernic și cu legături familiare cu oculta bancară era luat drept „cloanța costelivă a picturii romîne”, doamna Sabina Cantacuzino era descrisă „ca o fidanțată a artei”, în articolul intitulat „Răpirea Sabinelor sentimentale” și ca să nu indispon pe unii colegi academicieni, mă ... opresc aici.

Toate aceste ieșiri ale sculptorului revoltat nu au servit la nimic, „lumea bună” s-a solidarizat și rezultatul a rămas același.

Ca să nu lăsăm pe cititor sub impresia că sculptorul Han rămîne un simplu pamfletar, amintim că el este autorul excepționalei statui a lui Constantin Brîncoveanu, al monumentului lui Mihail Kogălniceanu, al statuii *Victoria de la Mărășești*, al lui Mihail Eminescu de la Constanța, al expresivelor busturi *Eschile*, *Sofocle*, (Teatrul Național), al unor fericite compoziții și elegii pentru marele monument proiectat pe vremuri pentru Mihail Eminescu.

El este un scriitor care gîndește plastic.

Studiile sale *De la Rodin la Bourdelle*, placheta *Paciurea*, plachetele *Bourdelle în Muzeul Simu*, precum și însemnările sale asupra artei antice (*Universul Literar*, 26 iunie 1926), rămîn contribuții interesante la critica noastră de artă.

În competiția dintre sculptori, s-au amestecat și unii publiciști cu mai multă sau mai puțină competență; nu au lipsit nici epigramele; cea mai fericită și demnă de a fi citată rămîne aceea a lui Păstorel Teodoreanu:

*Medrea cînd îmi ține calea,
Crede ca un gogoman,
Că-i mai mare decît Han,
Ce să zic? Mai mare Jalea!*

Remarcabilul talent al lui Medrea înclină cu predilecție spre rotunjimea volumelor, artistul transmițând materiei căldura temperamentului său senzual, prin acel simț al modelajului extrem de sensibil, dar calm, ce îl înrudește întrucâtva cu arta elenistică transmisă nouă prin modernii Maillol, Lehnbruck, și al căror confrate de talent rămâne Medrea. În această direcție distingem *Torsul* (1929), *Nud în picioare* (1943), bustul Serovei Medrea, portretul lui Marius Bunescu (1929), cel al lui Theodorescu Sion (1929), admirabila statuie a luptătorului ardelean, părintele Lucaci (1931), proiectul Monumentului Aviatorilor (1925), monumentul lui Delavrancea, bustul lui Michelangelo etc., lucrări ce îl plasează pe Cornel Medrea printre cei mai buni reprezentanți ai artei noastre statuare.

Trebuie reamintit și proiectul său pentru Monumentul Infanteriei, un fel de relief înalt, în care o femeie — Infanteria — se avîntă la atac, cu un elan sugerat de geniala *Marseillaise* a lui Rude.

Medrea e cel mai fericit sculptor al nostru în arta basoreliefului. *Maternitatea*, *Dansul*, *Dragoș Vodă* etc. sînt opere de un înalt nivel stilistic.

Ion Jalea e sculptorul de un gen ceva mai intimist, el a înclinat încă din tinerețe spre o artă simbolică — *Sfarmă piatră*, *Căderea Ingerilor* — și la maturitate ne-a dat vînjosul *Arcaș* și stilizatul *Centaur*, evoluînd și el de la impresionismul lui Rodin la expresionismul și sintetismul Bourdelle, păstrînd totuși acel simț tactil sensibil, propriu sculptorului român, care a stilizat așa de frumos bustul lui Cervantes [...]

Pe sculptorul Paciurea l-am cunoscut prea puțin, de altfel opera sa mai reprezentativă era încheiată atunci cînd eu am pășit mai adînc în lumea artelor. Nu am simțit vreo atracție pentru faza finală a creației sale, pentru himerele pe care nu mi le explic decît ca

un reflex al dezamăgitului artist ce a dăltuit genialul *Gigant* din Parcul Libertății...

Spre sfîrșitul vieții, Paciurea căzuse într-o impasibilitate, într-o indiferență față de tot ceea ce se petrecea în jurul său. Aflînd că era bolnav într-o casă de sănătate, m-am oferit să-i cumpăr dreptul de a turna o replică după portretul doamnei Bogdan-Pitești, fiind prea tîrziu să-i comand una după admirabilul *Gigant*, pe care nici nu știu dacă ar mai fi putut-o face.

Unul dintre pictorii noștri de seamă, care avea o noțiune ceva mai practică a banului, aflînd că l-am ajutat pe Paciurea în declinul forțelor sale creatoare, mi-a spus:

— Păcat de bani, nu ajută la nimic, că tot îi bea!

Peripețiile concursurilor diverselor monumente, prezidate de profesorul doctor Cantacuzino, m-au condus la această scurtă incursiune în sculptura contemporană, întrerupînd astfel șirul însemnărilor despre amatorii noștri de artă.

Profesorul George Oprescu e un colecționar care îmi reamintește întrucîtva eroul romanului *Cousin Pons* de Balzac.

Ca și Sylvain Pons care era burlac, sîrguitor, stăruitor, refulînd orice tentații, în afară de cele în strictă legătură cu profesiunea sa, dar care avea o singură pasiune, aceea a lucrărilor de artă achiziționate pe măsura ocaziilor ce i se prezentau — și profesorul George Oprescu și-a înjghebat o colecție cu lucrări de toate genurile: pictură, sculptură, artă decorativă, covoare, țesături etc., colecție în care domnește un frumos tablou de barocul Magnasco, lîngă o interesantă pictură anonimă din Renaștere, *Sfînta familie*, cîteva opere frumoase de Petrașcu, Iser, Pallady și Steriadi, nelipsind nici picturi de Stoenescu, Ștefan Popescu și Ghiață. Dintre clasicii noștri menționăm un mic și frumos portret de femeie de Grigorescu. Colecția de

desene din Renaștere e remarcabilă prin câteva piese originale și chiar cele atribuite lui Tizian sînt de o frumoasă calitate.

Semnalez o compoziție — *Scenă antică* (peniță și laviu) de Parmigianino — un desen foarte sculptural *Personaje nude* de Baccio Bandinelli, apoi un viguros desen de unul din continuatorii lui Michelangelo, reprezentînd un personaj oprind un cal din fugă — o sanguină, *Profil de adolescent*, reamintind suavitățile lui Correggio, un cap expresiv de madonă îndurerată de Baroccio, un frumos nud în peniță de Passaroti, un studiu de Caravaggio, un portret de papă de Guercino, o sanguină de același, apoi un cap de copil (sanguină) de Anibale Carracci etc. Sînt exemplare ce vor încînta mereu privirea admiratorilor.

Nu pot să nu amintesc de procurorul Al. Rîșcanu, care se pasionase în așa grad de artă, încît stăruise să transforme toată zestrea soției sale, o fișie de pădure de la Brebu, în tablouri și covoare persane, ceea ce a și înfăptuit, achiziționînd opere cu mare prudență și după consultări interminabile, încît eu îi spuneam că el supune unui plebiscit opera înainte de a o cumpăra, lucru firesc, fiind vorba de o chestiune așa de gîngășă, de speța unei dote.

Am mai molipsit și pe alții de pasiunea mea pentru artă, cu toate că soțiile lor mă mustrau ca și cînd le-aș fi antrenat soții la curse, la joc de cărți sau la o viață ușuratică.

Nu pot să nu reamintesc cazul unui mare reprezentant de industrii, pe care l-am îndemnat să cumpere un tablou de Petrașcu și despre care îmi mărturisea că nu-l înțelege.

— Înțeleg eu pentru dumneata.

— Și cît costă, mă rog, tabloul?

— 50 000 de lei (o sumă respectabilă pentru 1930).

— Enorm, cum să dau o sumă așa de importantă pentru un pictor în viață!

— Ascultă-mă, găsești firesc să câștigi sute de mii de lei comision pentru o afacere pe care o închei în câteva cuvinte și ți se pare anormal ca unul dintre pictorii de seamă ai țării să pretindă pe cea mai frumoasă operă a expoziției sale 50 000 lei?

Omul de afaceri nu a mai ripostat nimic și a plătit tabloul, de care apoi se mîndrea, mai cu seamă că era reprodus într-o monografie pe care o arăta vizitatorilor salonului său.

E mai interesant cazul ospătarului Apostol. El cumpăra din pură pasiune opere ceva mai modeste la început, dar care cu timpul erau preschimbate, pe măsură ce se prezentau ocazii mai bune, reușind astfel să întrunească câteva opere frumoase de Luchian, Grigorescu, Pallady, Petrașcu etc. Fostul chelner de la restaurantul Continental, ... posedă și o discotecă dintre cele mai bogate și este vizitat nu numai de amatorii de muzică, ci chiar și de profesioniști care o consultă.

Apostol s-a cultivat și s-a rafinat la văzul operelor de artă și la auzul celor mai reușite interpretări.

Pe vremuri, la restaurantul Continental, între o supă și o friptură, abordam cu Apostol o discuție asupra unei expoziții sau concert. El înfrunța cu păreri sale pe melomani.

— Pardon, Gogu (e vorba de marele nostru dirijor George Georgescu) interpretează cam sacadat pasajul acela din Beethoven față de înregistrările pe care le am cu Furtwängler sau Toscanini.

Prin modesta sa locuință din strada Clinciu, o casă bătrînească cu zidul ce se mai sprijină pe două birne în urma marelui cutremur, au trecut personalități de vază ale muzicii noastre, între care și Enescu, în căutarea unor discuri pe care le puteau asculta numai la dînsul.

În alte timpuri, dacă ospătarul Apostol ar fi fost patron de patiserie, ar fi făcut la fel ca personajul Ragueneau din *Cyrano de Bergerac* al lui Edmond Rostand, ar fi dat o tartă oricui i-ar fi recitat o odă.

Nu mai puțin interesant ca Apostol și ca Regueneau este doctorul Mircea Iliescu, care pe vremuri, când lucra la Institutul Cantacuzino, făcea analize sau dădea consultații gratuite artiștilor și intelectualilor.

Cine nu a apelat la el? Doctorul Mircea Iliescu l-a îngrijit pe Tonitza pînă ce s-a stins de zile, în urma necruțătoarei boli pe care o contractase din pricina vieții sale de boem.

Doctorul Mircea Iliescu e un bun și devotat prieten. E entuziast și comunicativ. El a netezit de multe ori unele neînțelegeri și nepotriviri firești oamenilor de temperament, făcînd trăsătura de unire a unui grup ce pornește de la Pallady, Ressu, Steriadi, Medrea și se termină la Ciucurencu și Baba, artiști pe care îi apreciem și frecventăm împreună.

În momente de depresiune și îndoială, nimeni altul ca doctorul Mircea Iliescu nu e în stare să restabilească lucrurile, să remonteze, să ne redea conștiința valorii pe care fiecare dintre noi o reprezentăm pentru dînsul.

Colecția sa de artă are un stil, un caracter ce reprezintă lumea pe care a frecventat-o, a iubit-o, a îngrijit-o.

El a colecționat opere de Pallady, Petrașcu, Tonitza etc. clasicii de mîine, căci nu a avut mijloace să adune pe clasicii de ieri.

Interiorul doctorului Mircea Iliescu reprezintă gustul intelectualului ce a evoluat prin contactul cu o lume de creatori de talent, și oameni avizați în ale artei, totul e viu și armonios, nimic din acea impresie de cavou pe care ți-o dau unele interioare și colecții de vechituri și opere vetuste.

În ultimii ani, cînd vîrsta înaintată a maestrului Pallady reclama o îngrijire mai atentă, nimeni nu a fost mai devotat ca doctorul Mircea Iliescu, care, ca un fiu, ca o rudă apropiată s-a preocupat nu numai de sănătatea maestrului, dar și de condițiile de viață ale bolnavului.

De multe ori mă întîlneam cu el la căpătîiul maestrului, unde urmau dialoguri asupra artei, presărate de glume și aluzii dintre cele mai spirituale și caustice.

Pe Pallady l-am întâlnit întâia oară în 1919 la expoziția lui Verona, unde intra semeț și superb ca un „Grand d'Espagne“, trecînd indiferent prin fața tablourilor și ieșind tot așa de absent, în fruntea unui grup de artiști mai tineri.

Verona a fost foarte afectat de această atitudine și mi-a șoptit:

— Sînt răi!

Pallady are o sensibilitate, un rafinament, o intransigență morală cu totul deosebită.

Într-o cronică din ziarul *Rampa* (12 iunie 1919), doamna L. K. scria despre expoziția lui Pallady: „Nuduri care par ale morților înecați, pescuiți și care putrezesc pe masa morgii“ etc.

Pallady, sesizîndu-se, a răspuns într-un interviu acordat aceluiași ziar (*Rampa* 28 iunie 1919): „Pictura, domnule, e o transpunere a unui obiect prin filtrul unui suflet de artist, de aceea nudurile femeilor ce le vezi expuse aci nu sînt de natură a ațîța nervii cuiva,

au calitatea pe care le-am expus-o de mai multe ori pînă acum, de a fi o reuniune interesantă de linii, curbe și valori“. În expoziția sa din 1923 de la Ateneu, am reținut primul meu tablou de Pallady, peisajul „*Pont Neuf*“, un murmur de griuri sub cer învăluit, care îmi evoca versurile lui Verlaine:

*Pas la couleur... la nuance...
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint,
De la musique avant toute chose! ¹*

La evocarea lui Verlaine, Pallady îmi răspunse că Verlaine e minor, că el îl admiră pe Baudelaire, pe deasupra tuturor, apoi pe Alfred de Vigny, și că îi place Mallarmé, din care îmi recită următoarele versuri:

*Vertige, voici que frissonne
L'Espace comme un grand baiser,
Qui, fou de naitre pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.²*

Cu doi ani mai târziu, în prefața catalogului expoziției din 1925 (Sala Cartea romînească), Tudor Arghezi a scris: „Delicat în nuanțe și splendori fragile, meșterul nostru ne povestește tainele culorilor văzute pe dinăuntru, învăluite în borangic“.

Am reținut atunci un tablou intitulat „*Noutățile zilei*“, în care o femeie în chimonou galben citește un ziar, tablou ce a fost reprodus de atunci în nenumărate reviste și publicații. E una din cele mai subtile picturi ale meșterului. Chimonoul galben și fotoliul verde sînt

¹ Nu culoarea... ci nuanța...
Nimic mai scump decît cîntul sur
Unde indecisul cu precisul se alătură
Muzică înainte de toate.

² Spațiul freamătă
Ca un uriaș sărut
Care, înnebunit că nu-i adresat nimănui
Nu poate nici țîni,
Nici nu se poate potoli.

înviorate de cobaltul unui vas cu flori palide gălbui, așezat pe o masă în centrul tabloului.

Îmi mai plăcuse la acea expoziție, între altele, un peisaj cu doi copaci pe malurile Senei, intitulat *Gemenii*, ce l-am recomandat unui prieten, care se tot învârtea în jurul tabloului și nu se decidea, căci prețul i se părea cam scump.

— Tablourile bune nu sînt niciodată scumpe, fește-te de cele ieftine, l-am sfătuit eu.

La sfîrșitul expoziției, colegii și prietenii lui Pallady i-au dat o masă la „Suzana“. Erau acolo Ressu, Steriadi, Tonitza, Han, Ștefan Dimitrescu, Minulescu, Adrian Maniu și alți cîțiva. Am fost invitat și eu.

Venind vorba de pictori și amatori, Ștefan Dimitrescu relevă tabloul reținut de mine, spunînd că prețul plătit era la înălțimea operei, la care am răspuns:

— Și cînd mă gîndesc că eu l-am plătit o dată și el mă plătește o viață întregă.

A fost un moment de entuziasm și aplauze.

Din acea clipă, am cîștigat simpatia lui Pallady, de care m-am apropiat din ce în ce mai mult în cursul anilor, urmărindu-i creația și reținîndu-i picturi cam din toate expozițiile ce s-au succedat [...]

Într-o discuție asupra clasicilor și romanticilor, Pallady îl considera pe Ingres deasupra tuturor.

— Dar Delacroix nu-ți spune nimic?

— Cu el începe degringolada picturii!

— Totuși!

— Da, compoziția *Libertatea îndrumînd poporul pe baricade* e fericită. E bine compusă și frumos desenată, adaugă Pallady.

— Dar am văzut în atelierul dumatile din Paris o mică copie după *Femeile din Alger* a lui Delacroix.

Nu spun că nu e interesant, e chiar frumos, dar amintește-ți de marea *Odaliscă* a lui Ingres, plasată în față, ce linii, ce noblețe, ce puritate! Și îmi oferi o frumoasă fotografie după *Odalisca* lui Ingres.

— Totuși Baudelaire înclina mai mult spre Delacroix.

— Era din clanul romantic.

— Ești pentru o artă mai cerebrală.

— Unde nu-i cap, vai de picioare!

— Tot Baudelaire a scris însă: „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*“¹

— Exact².

¹ Urăsc mișcarea, ce tulbură liniile!

² Veacul trecut a cunoscut o epocă de înaltă tensiune intelectuală și artistică pe urma rivalității dintre calisici și romantici.

Ingres și Delacroix rămîn în pictură, expresia cea mai desăvîrșită a celor două curente.

Ei au cunoscut zile de restrîns, momente de joasă și neînțelegere, multe adversități, au avut mulți detractori dar și înflăcărați admiratori și pînă la sfîrșit au cules triumful.

Nu se poate vorbi de critică artistică în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fără a ne referi la Baudelaire.

E adevărat că prin temperament, prin societatea pe care o frecventa, prin afinități spirituale, Baudelaire a acordat o admirație entuziastă lui Delacroix, „aux facultés étranges et étonnantes, d'un grand génie malade de génie“ (un om cu daruri ciudate și uimitoare ca ale unui geniu bolnav de genialitate), pe cînd pentru Ingres a fost mai reținut. „Mr. Ingres peut être considéré comme un homme doué de hautes qualités, un amateur éloquent de la beauté, mais dénué de ce tempérament énérgique, qui fait la fatalité du génie.“ (Domnul Ingres poate fi socotit ca un om înzestrat cu mari calități, un elovent amator al frumosului, dar lipsit de un temperament viguros, ceea ce e fatal geniului).

Cu această dispoziție a lui Baudelaire pentru artist, nu e de mirare că în poezia „Les Phares“ nu întîlnim numele lui Ingres, Baudelaire fiind atras de temperamentele paterice:

Rubens fleuve d'oubli, jardin de paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer,

(Rubens, fluviu al uitărilor, grădină a leneviei
Căpătii de carne fragedă, neprielnice iubirii
Dar în care viața neconținut se zbate și freacă
Ca vîzduhul sub cer și ca marea în necuprinsul ei).

Pe Leonardo da Vinci poetul îl crede: „Un miroir profond et sombre.“ (O sumbră și adîncă oglindă).

Rembrandt este: „triste hôpital tout rempli de murmures“. (Trist spital plin de șoapte).

Michelangelo apare ca: „lieu vague où l'on voit des Hercules se mêler à des Christs“ etc. (Nelămurite meleaguri unde Hercului se amestecă cu Isușii).

Goya: „cauchemar plein de choses inconnues“ (coșmar plin de necunoscute lucruri), în sfîrșit Delacroix: „lac de sang hanté de mauvais anges.“ (Lac însîngerat bîntuit de îngeri blestemați).

Într-adevăr ce ar fi căutat Ingres în această lume de halucinații?

Însă, dacă în poezia „Les Phares“ nu vom găsi numele lui Ingres, în poezia „La Beauté“, vom culege momente de pur clasicism și le vom interpreta ca o adieune a lui Baudelaire la estetica pură și senină la care se înălțase Ingres: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes.“ (n. a.).

Întrebându-l o dată ce credea de Picasso, precursorul curenților abstracte în pictura contemporană, Pallady îi recunoscuse anumite merite, dar spuse că îl prefera pe Matisse, în cazul când acesta nu alunecă în deformării în concurență cu Picasso [...]

Lăudându-i într-o zi o *Natură moartă* de Lucian Grigorescu, reprezentând o masă acoperită de un covor roșu, cu un vas de cristal cu fructe, o statuie de ghips răsturnată, cam alandala, însă savuros pictate, Pallady îmi ripostă:

— *Ce n'est pas une composition, c'est un démenagement!*¹

Privind o dată tabloul lui Nicolae Grigorescu intitulat *Paznicul de la Chailly*, Pallady fu contrariat de faptul că Grigorescu pictase un pistol în mîna paznicului.

— Ce rost are pistolul acesta? mă întrebă Pallady.

— Dumneata găsești mai firesc un pistol într-o natură moartă, cum ai pictat în cîteva, decît în mîna unui paznic?

— Hm!

Într-o zi, ne-am despărțit certăți după o discuție cu privire la Nicolae Grigorescu, pe care îl considera ca „*un mauvais Corot*“. Cu toate controverselor noastre, simțeam că el aprecia rezistența mea, căci nu-i suferea pe conformiști, îi plăcea dialogul viu, combativ, în care își încrucișa spada plin de vervă.

Despre educație spunea că e un camuflaj. De aceea nu era de acord cu felul de a se comporta al lui Steriadi, pe care-l găsea foarte concesiv, abil în viață și amabil în pictură.

Îl prefera pe Ștefan Popescu, pe care îl considera ca un om de treabă, cu toate că nu-i găsea calități ca pictor; îmi spunea că arta lui e la nivelul publicului.

De Eustațiu Stoenescu credea că e dotat dar „*malheureusement il a trop de talent*“², îmi spunea el.

¹ Nu e o compoziție ci un mutat.

² Din nefericire, are prea mult talent.

„*Quand on a du talent on fait ce que l'on veut, quand on a du génie on fait ce que l'on peut*“¹, afirma Pallady și apoi adăuga: „*Il faut être à la hauteur de son talent pour le gouverner, et ne pas être gouverné*“².

Dintre pictorii mai tineri avea simpatie pentru Tonitza și Ciucurencu și acum în urmă pentru Corneliu Baba.

Pallady nu era un om comod. Fire irascibilă, căuta parcă dinadins gîlceava.

În timpul celui de al doilea război mondial, pe cînd prînzea singur la o masă ceva mai mare la Continental, un ofițer hitlerist se apropie rugîndu-l să-i permită să ia loc într-un colț al mesei, la care Pallady ripostă:

— *J'ai besoin de mon espace vital*³.

Văzîndu-mă odată îmbrăcat în negru, mă întrebă:

— De ce ești îmbrăcat așa?

— Mă duc la înmormîntarea lui Petrașcu.

— E mort de multă vreme!

Uitîndu-se apoi mai deaproape la hainele mele, deși nu prea noi, dar călcate cu îngrijire, îmi arată cu mîndrie vestonul său din șaiac mănăstiresc, pe care îl purta de peste un sfert de veac, uzat și cîrpit cu ață mai groasă, cu petice mai vizibile, de care se mîndrea ca de niște răni.

— Dacă toți am face ca dumneata, nu ai fi ce ești, adică un original, i-am răspuns. Iartă-mă, dar ești totuși cam cabotin.

— *Voyons donc, qui ne l'est pas, mais on doit l'être!*⁴

O dată, o doamnă privind o pictură de a lui Pallady, observă că roșul din tablou contrariază natura.

— Dacă e ceva care contrariază natura, e roșul de pe buzele matală, îi răspunse Pallady.

¹ Cînd ai talent faci ce vrei, cînd ai geniu faci ce poți.

² Trebuie să fii la înălțimea talentului ca să-l stăpînești și să nu te lași stăpînit de el.

³ Am nevoie de spațiul meu vital.

⁴ Ei, doamne, cine nu-i cabotin? Dar trebuie să fii așa!

Într-o zi se prezintă la dînsul un amator, rugîndu-i să-i confirme dacă tabloul neiscălit pe care îl cumpărase de la un particular era original.

Pictorul, luînd tabloul în mînă, îl iscăli cu următorul adaos: „De mine, parvenitule“.

Într-o bună zi, Pallady a fost chemat la prefectura poliției să examineze niște tablouri cumpărate de un reclamant care aflate apoi că erau false.

Pallady examinînd tabloul spuse că nu era de dînsul, dar că lucrarea era interesantă și că falsificatorul avea talent.

— Ce pretenție aveți împotriva falsificatorului? Îl întrebă inspectorul de poliție

— Cred că trebuie arestat cumpărătorul, interveni Pallady, fiindcă a cumpărat un fals.

O dată, la Paris, tocmai ieșeam dintr-o galerie de pictură din „Rue La Boetie“, cînd l-am întîlnit pe Pallady care m-a întrebat ce am făcut acolo.

— Am tocmnit un tablou de Cézanne.

— Mă rog, ce reprezintă?

— Un portret de fată de la țară.

— Să nu iei un portret de Cézanne, mai bine ia un peisaj sau o natură moartă.

Înapoiindu-mă în țară, primesc o scrisoare de la Pallady, în care îmi scrie, sfătuindu-mă să renunț la tabloul de Cézanne care costa atît de mult.

I-am răspuns că pentru mine Cézanne e Alfa și Omega picturii moderne, la care dînsul mi-a ripostat în scris că Cézanne este Alfa și Omega picturii sale.

Peste cîteva zile, primesc o altă scrisoare în care îmi scrie că bine am făcut că am reținut portretul de Cézanne.

Nu știu dacă Matisse i-a vorbit ceva despre achiziția mea, dar aflîndu-se din întîmplare la Galeria Rosenberg pe cînd priveam tabloul în chestiune, i-am afirmat că tabloul acesta de Cézanne îmi place cît un portret de Tintoretto.

— *Bien mieux*, mi-a răspuns Matisse, *il est plus intéressant*¹ [...]

Pallady, o dată descărcat pe pornirile și capriciile ce-i vin, își reproșează ieșirile.

Pe una din cărțile sale de căpătîi, am găsit următoarea însemnare: *Chaque jour m'apporte un nouvel ennui, tout m'exaspère à tel point, que je ne sors plus, pour ne pas avoir un conflit*² [...]

Într-un mic autoportret am descifrat următoarele reflexii:

„*J'ai aspiré à liberté*“³.

„*J'aspire maintenant à la solitude*!“⁴

Mai jos adăugat cu creionul: „*Elle est difficile à obtenir*“⁵.

„*Et encore plus difficile à supporter*“⁶...

Pallady făcea haz și de ripostele spirituale ale altora.

Într-una din zilele de primăvară ale anului 1942, intrînd în camera sa de la Hotelul Paris unde locuia pe atunci, am zărit un recent autoportret pictat pe un fond albastru, în care apărea cu paleta și penelul în mînă.

— Cît? l-am întrebat.

— 150 000 lei, mi-a răspuns maestrul, crezînd pe semne că nu-i voi da o asemenea sumă destul de importantă pentru vremea aceea.

— Poftim!

— *Il m'a eu!* a adăugat el deasupra semnăturii sale de pe tablou.

În ultima vreme, Pallady suferea și era obligat să stea toată vremea în pat. Această imobilitate îl exaspera. Nu mai nădăjduia să se însănătoșească. Ne apos-

¹ Mai mult chiar, e mai interesant.

Fiecare zi îmi aduce noi neajunsuri, totul mă exasperează în așa grad că nu mai ies ca să nu mai am conflicte.

² Am năzuit către libertate.

³ Năzuiesc acum la singurătate.

⁴ E greu de obținut.

⁵ Și încă și mai greu de suportat.

trofa pentru că nu-i procurăm o otravă ca să sfârșească o dată cu viața aceasta.

Într-o zi mi-a spus:

— Ce libertate e aia ce nu-ți permite să mori când dorești?

— Parcă ai avut o dată puțină stricnină, i-am răspuns eu.

— S-a alterat de atunci. M-aș arunca pe fereastră, dar mi-e teamă că nu mor și rămân olog.

— N-o să mori pînă ce n-o să pictezi o scenă realistă!

— *Zut alors!*¹

TONITZA

Nu știu dacă zbuciumata viață a lui Tonitza se datorește condițiilor unei existențe grele sau mai de grabă temperamentului său fantezist și boem. Tonitza era în unele privințe de o candoare uimitoare și înfrunta viața cu nepăsarea unui adolescent.

Astfel se explică poate și arta sa ingenioasă și plină de bucurii cromatice, străbătute totuși de melancolie.

Într-un timp, prin 1919—1920, Tonitza era preocupat de răsunetul problemelor sociale. Era pe vremea cînd, întors din captivitate, colabora la gazete de stînga [...]

Într-una din ilustrațiile pentru foaia *Socialismul*, găsim un desen expresiv, reprezentînd doi muncitori ce pășesc îngîndurați pe cheiurile portului Brăila.

— Că cerem pîine ori lucru, tot cu aceeași monedă ni se plătește — gloanțe. Ce ar fi însă dacă am cere dreptate?

— N-ar fi plumb de ajuns!

¹ La naiba!

Cam în felul acesta sunau legendele ce i se propuneau să ilustreze și Tonitza lucra din zori să satisfacă cerințele redacțiilor, căci numai din pictură nu putea trăi, fiind încă necunoscut pe atunci.

În 1919 el expune tablouri pe care Șirato le consideră: „picturi ce sînt niște desene cu o nuanță de ușoară intelectualitate” (Zburătorul) [...]

Tot în același an Tonitza ia parte la a treia expoziție a grupului „Arta română”, care luase ființă la Iași în timpul războiului.

Expoziția era închinată memoriei lui Luchian, marele înaintaș al independenților noștri și din ale cărui opere figurau șapte tablouri: *Autoportret*, *Scara cu flori*, *Tufănele în ulcică*, *Bucătărie călugărească la Brebu* etc.

Prefața catalogului era scrisă de Tudor Arghezi.

Tonitza a rămas atunci foarte impresionat de pictura lui Luchian, de „puterea explozivă a culorii sale”.

Deși cu ani înainte, la Parma, îl uimiseră frescele lui Correggio, iar la München fusese zguduit de magia pînzelor lui Rembrandt, de astă dată Tonitza își dă mai bine seama de resorturile imateriale ale artei, căci se afla la o răscruce a artei sale.

În timpul acestei expoziții face cunoștința cu Al. Bogdan-Pitești, care îi cumpără un tablou. Tonitza vizitează și colecția acestuia în care se aflau cîteva zeci de pînze de Luchian.

Ne putem închipui entuziasmul lui Tonitza privind aceste picturi. El a povestit o dată „șocul” pe care l-a simțit în fața tabloului intitulat *Lăutul*: o femeie care spală copilul. Mi-a mărturisit, ceea ce de altfel și Ștefan Dimitrescu afirma, că viziunea aceea luminoasă și scînteietoare a fost hotărîtoare în direcția pe care și-au ales-o ei în pictură.

O dată, după ce tabloul *Lăutul* a trecut în colecția mea, am fost vizitat de niște iubitori de artă, care neștiind că e un tablou de Luchian, au exclamat:

— Ce minunat Tonitza!

Din această exclamație se poate vedea cum viziunea picturală a două mari talente se confundă.

După expoziția grupului „Arta română”, Tonitza se decide să se concentreze numai asupra picturii, renunțînd la colaborarea la ziare.

În lipsa lui din capitală, începe să se înfiripeze și o „legendă Tonitza”, sărman artist de talent, nevoit să se refugieze la Văleni din pricina greutăților familiare, boem incorigibil și dezarmat pentru lupta existenței. Toate aceste lucruri înduioșau publicul și-l făceau pe Tonitza mai interesant.

Un domn din societate, impresionat de cele auzite, plecă la Văleni, îi cumpără un tablou cu un „cap roz de copilaș cu bonetă albă” și încercă să-i ridice moralul, cu pilde și citate din Biblie.

E lesne de imaginat cum a primit Tonitza această vizită, el care se preta cu umor la unele capricii sau năzbîtii ale amatorilor.

O dată, un colecționar de tablouri dorind niște flori de Tonitza, l-a vizitat în cîteva rînduri, fără să se hotărască, tot mai căutînd „unele mai fragede”.

Tonitza, care aflase că amatorul său are o pivniță cu vinuri alese, îi dezvăluie „secretul” că doar cînd pictezi flori în răsad ajungi la mai multă transparență, spunîndu-i:

— Nu v-ar deranja dacă aș încerca să pictez niște flori la dumneavoastră în grădiniță?

— Încîntat, maestre!

În intervalul de aproape trei ani cît a stat Tonitza la Văleni, el nu și-a întrerupt colaborarea cu articole la ziarele și revistele din capitală. Avea o slăbiciune pentru gazetărie, în care debutase pe vremuri, la Iași,

în ajunul războiului din 1916. În timpul neutralității, Tonitza redactă împreună cu Cezar Petrescu, foaia conservatoare *Iașul*.

Tonitza ținea să nu rămână în afară de actualitatea zilei. Numele său apărea deseori în presă, acorda interviuri, publica cronici și articole etc.

În anul 1925, Tonitza face o expoziție personală la București (Sala sindicatului — str. Corabiei, astăzi str. Gabriel Péri), aducând numeroase tablouri pictate la Văleni în răstimpul de aproape trei ani cât a stat acolo.

Expoziția a avut un succes răsunător în public. Critica a fost în general favorabilă, deși unii nu se împăcau cu genul acesta „prea decorativ“, „afiș“, cum îmi șopteau Ressu și Theodorescu Sion, gășind influența lui Poulbot, în timp ce Dărăscu ridica din umeri etc.

Totuși au fost în acea expoziție câteva picturi remarcabile: *Femeie în cerdac*, tablou reținut de Ministerul Artelor, după recomandarea lui Steriadi, câteva nuduri și figuri modelate în pastă și de o frumoasă formă plastică.

Am reținut atunci un nud de femeie cu capul puțin înclinat, cu brațele încrucișate și cu o șuviță de păr ce cade între sîni, pictură ce prin temă și morbidete reamintește ceva din Modigliani, viziunea lui Tonitza fiind însă cu totul diferită. Pictorul nostru nu cade în expresionism. Modigliani și Pascin deformau cu predilecție, în timp ce Tonitza nu se depărtează de natură și pune accentul pe sensibilitate.

De atunci m-am împrietenit cu Tonitza, care aflase de la niște prieteni comuni cât îl susțineam.

Într-una din cronicile sale fanteziste publicate mai târziu în *Curentul* (18 octombrie 1931), Tonitza povestește scena întâlnirii noastre: „Într-o zi cînd intrai

și eu în sală (ca musafir rarissim) cineva din lumea multă care era acolo mi l-a prezentat, fiindcă dl. Grigore Mînzacu, înflăcărat de lucrările mele, ardea de nerăbdare să mă cunoască.

Îmi luă brațul și, strîngîndu-mă cu frenezie de amant, porni cu mine vijelios printre grupurile de vizitatori spre partea opusă a sălii, unde se opri să-mi arate un tors de femeie, pe care figura proaspătă cartea d-sale de vizită. Izbutind să mă degajez din această prea stăruitoare acoladă, domnul Grigore Mînzacu privi cîteva clipe în adîncul ochilor mei, cu acea insistență interogativă care tulbură ca o hipnoză și apoi izbucni, cu o voce tremolată de tenorino, ce obligă pe vizitatorii expoziției să-și întrerupă conversațiile și să-și ciulească urechile, fermecate, spre grupul nostru:

— Îți dai seama, tinere, ce minune de culori ai realizat în bucata aceasta? E tot ce s-a produs mai luminos și mai vibrant de la Luchian încoace.“

Timp de zece ani, aproape în fiecare săptămînă, treceam pe la dînsul. A locuit un timp în strada Popa Soare, apoi în strada Dimitrie Racoviță, pe urmă iar în strada Popa Soare, dar într-o altă clădire, iar prin 1929 se mută la Cotroceni, în str. dr. Leonte.

Era primitor, afabil și foarte atent. Îl găseam de obicei în halat și papuci. După ce doamna Tonitza ne oferea cafele, convorbirea își lua cursul. Vorbeam de artă, de expoziții, de pictori. Avea o mare simpatie pentru Pallady, pentru arta lui sensibilă, pentru omul rafinat și cult; pictura lui Petrașcu o admira și se minuna de meșteșugul lui, de acele scăpărări de culoare; îl aprecia pe Ressu; pe Iser îl găsea expresiv, dar uneori exagerat pînă la nenatural, în timp ce de Ștefan Popescu spunea că e „prudent pînă la inexpressiune“.

În privința picturii contemporane europene nu știa mai multe decît afla din reviste și cărți, sau din ce mai auzea de la unul și altul, căci după întoarcerea sa din Franța (1911), Tonitza nu a mai ieșit din țară. Iar cât a stat la Paris, și-a păstrat predilecțiile sale

müncheneze de pe vremea când studia în capitala Bavariei.

Într-o cronică publicată în revista ieșană *Arta*, el scria următoarele cu privire la Salonul de toamnă din 1910: „Franțujii bătuți de către münchenezi — ce rușine și ce îngenucher! Expoziția comparată e clară... De o parte cădere, pe de altă parte renaștere. Ca pictură avem de la nemți bucăți de ale meșterilor Albert von Keller, F. Stück, Hugo von Habermann, F. Uhde, Lembach, Leo Putz, Erler etc., la franțujii obscuri imitatori de ai lui Matisse (sic)“.

Or, la acest salon expuneau pe lângă Matisse, și alții ca Bonnard, Vuillard, Marquet, Signac, Roussel, Lebasque, Laprade, Charles Guerrin, Maurice Denis etc.

În expozițiile Grupului din 1933—1934, relevam în unele cronici publicate în *Curentul* evoluția fericită a artei lui Șirato. Succesul acestuia l-a afectat întrucîtva pe Tonitza, care, cu primul prilej oferit de expoziția modernă de artă franceză pe care o organizasem la Fundația Dalles, a încercat să-mi deprecieze colecția, în special tabloul lui Matisse *Nud în atelier*.

I-am dat un răspuns indirect publicînd o notă intitulată „Matisse și publicul“ (*Rampa*, 30 dec. 1935).

Tonitza s-a sesizat și a scris în *Vremea* un articol intitulat „O colecție contestată“.

Francisc Șirato a ridicat mînușa aruncată, publicînd în *Convorbiri literare* o cronică intitulată: „Zambaccian și expoziția colecției sale“, încheind cu următoarele reflecții: „Se mai desprinde clar că un colecționar este asemenea artistului, o personalitate ce trebuie să se realizeze, constrîns la aceasta fiind de demonul său. Demon ce-și afirmă preferințele sensibilității în luptă cu «eul» conștient al insului. Această dualitate formează personalitatea artistică a colecționarului.“

Cînd activitatea unui colecționar se manifestă sub imperiul acestor forțe, atunci se îndeplinește un destin“.

Tonitza avea uneori haz. O dată, prin 1930, în plină desfășurare a luptelor politice de la noi, un

prieten, întrebîndu-l ce simpatii politice are, Tonitza răspunse candid:

— Eu rămîn carpist!

Deși boem, Tonitza era muncitor, își organiza lucrul, dovadă nenumăratele desene și studii pe care ni le-a lăsat, în afară de o mulțime de picturi și acuarele.

Tonitza punea mult preț pe culoare. El ne spunea: „Pictura este în primă și ultimă analiză — culoare. Pentru un colorist miezul succulent al unei rodii e mai pregnant decît frumusețea unui tors antic“.

Era mult mai preocupat de frumusețea armonică, decît de realitățile formale sau de calitățile psihologice ale unui portret.

Natura este în retina sa. Rareori ieșea să picteze la peisaj. Lua doar niște însemnări în fața motivului, din peniță sau tuș, și cînd era în bună dispoziție picta în atelier din imaginație.

Priveam o dată cum picta de la fereastra locuinței sale, din strada Popa Soare, o priveliște din curtea vecină în paragină. Tonitza a tras-o într-o feerie japonizantă. Este vorba de peisajul de iarnă ce se afla la Galeria Națională a Muzeului de artă al R.P.R.

Între 1927—1930, Tonitza a pictat nuduri de o frumoasă plasticitate, pentru care îi poza Irina, fetița sa cea mică, pe care o mai numeau în intimitate și Mica. Irina era pe atunci o adolescentă, care prin formele ei pline, prin expresia candidă a figurii și tonul luminos al carnației sale, inspira tablouri de o viziune sănătoasă și păgînă.

Cred că această epocă este cea mai valoroasă din opera lui Tonitza. El a pictat atunci, în afară de nuduri, cîteva figuri și interioare scînteietoare de colorit.

Tonitza păstra la capătul șevaletului diverse cu-poane de mătase, fișii de țesături, zdrențe sau panglici, de care se servea ca să-și stimuleze cromatismul. Lega după caz o basma de capul unei fete, ori un fular de

gîtul ei, înnodea o panglică de o şuviță de păr, ori învâluia bustul într-un cupon dintre acestea, pentru ca să ajungă la un acord frumos sau la un accent intens. Alteori prepara cu acestea un fundal decorativ, pictînd astfel cîteva nuduri profilate pe cadmium orange sau carmin, de o particulară intensitate.

Florile lui Tonitza sînt fuzee de culori, pe care nu le-ar putea recunoaște un botanist, dar pe care un pictor le poate distinge.

Tonitza a fost artistul care a polarizat cele mai multe simpatii în viață.

La farmecul artei sale se adăuga faima boemului, a omului fantezist.

Tonitza plutea într-un nimb de anecdote și legende, așa cum a fost cazul lui Modigliani și Utrillo. Aveam impresia că lucrurile acestea nu-i plăceau lui Tonitza, căci uneori alimenta el însuși unele versiuni. Cînd se apuca de lucru, era foarte hotărît și se închidea în casă săptămîni de-a rîndul, iar cînd pornea să iasă, o ținea cîteva zile în șir. „Simt nevoia să răsuflu, să mă refac, ne spunea el și hoinărea ca un somnambul cu ochii holbați din care porneau priviri uimite, cu mersul greoi, căci schiopăta puțin, sprijinindu-și trupul scund pe un baston gros în căutarea unui local prin periferii unde credea el că vinul e bun. O dată, după nopți albe, un birjar îl depuse la domiciliu, fără palton, fără pălărie, fără baston.

Tonitza, deși a cunoscut succese răsunătoare, a dus-o greu în viață.

Într-un rînd, prin 1931, s-a hotărît să zugrăvească biserica Sf. Gheorghe din Constanța, sperînd prin aceasta să se refacă bănește, dar peregrinările între București și Constanța, viața neregulată departe de casă i-au zdruncinat sănătatea. Ca să ne dăm seama de atmosfera în care a concurat Tonitza, reproducem una din scrisorile pe care mi le adresa atunci, datată 22 aprilie 1931:

„Constănenii s-au purtat cu mine într-un chip foarte laș — după ce-mi dăduseră toate asigurările de

reușită, ceea ce m-a determinat să apar într-un concurs public, alături de o sumedenie de naufragiați ai artei. Amînarea rezultatului concursului pînă la... 7 mai este o vulgară stratagemă. Oamenii care m-au judecat (dintre care unul nu a știut și nu va izbuti să știe, ce va să zică aia: *un proiect de ansamblu decorativ*, pe baza căruia potrivit publicațiilor oficiale, urma să se hotărască calitatea concurentului) stau la cumpănă, se scarpină în cap, morfolesc semințe de dovleac — și la urma urmei (dacă nu intervine nimeni cu simț artistic și cu autoritatea necesară) vor face o astfel de alegere, încît vor jigni gratuit pe artistul pasionat de profesiunea lui și corect pînă la năvingie, pentru a încredința batjocorirea bisericii unui Ionescu, Vasilescu sau Eftimescu oarecare. M-am convins în cele cîteva zile cît am stat la Constanța, că te bucuri de o imensă autoritate de om de gust. N-ai putea d-ta să le deschizi ochii și să-i faci să evite prostia pe care o pregătesc — și care va rămîne de pomină în istoria artei romînești și a Constanței?”

Arta lui Tonitza s-a resimțit mult de pe urma acestor tribulațiuni, căci timp de doi ani cît a durat lucrarea la Constanța, Tonitza a neglijat pictura de șevalet. Din această cauză, de altfel, nu au avut loc nici expozițiile grupului celor patru (Tonitza, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Han) care deveniseră cele mai interesante manifestări de artă pe atunci (1925—1930).

În 1933 se reiau expozițiile grupului (Sala Dalles), dar tablourile lui Tonitza, deși mai păstrau ceva din exuberanța de colorit de altădată, trădează o explicabilă oboseală.

În expoziția anului următor, viziunea diluată a peisajelor, mai mult niște arabescuri în tonuri colorate, ne-a îngrijorat, în timp ce Șirato evolua ascendent spre o pictură nuanțată și de o frumoasă plasticitate în spațiu luminos.

De astă dată succesul expoziției grupului înclină spre Șirato.

Am scris atunci o cronică în *Curentul*, relevând în primul rând meritele lui Șirato. Tonitza a fost indispus, deși rîndurile care îl priveau n-au fost lipsite de căldură și admirație.

„Tonitza, nume ce sună așa de armonios, o figură de boem îndărătnic și un suflet capricios!

Cine-l cunoaște bine, îi înțelege arta și nu-i poate cere altceva, decît ceea ce ne prezintă, căci altminteri artistul ar fi nesincer și cu noi și cu dînsul.

Culoarea lui Tonitza e clară, veselă și strălucitoare ca a cerului de primăvară, iar dacă motivul îl întristează, paleta sa totuși nu se întunecă, nu se mohorăște ca plumburiul de toamnă, tristețea lui păstrînd o duioșie străvezie. Un tablou de Tonitza nu trebuie privit sub prisma tuturor exigențelor plastice; artistul te descumpănește, te dezarmează. Pictura lui provoacă un fluid de ți se oprește judecata și-ți lasă doar ochii să se îmbete.

În pictura lui Tonitza, nudul inspiră o anumită senzualitate, un apel tactil și o mîngîiere; figurile sale nu sugerează expresie și caracter, ci morbidețe; florile pictate de artist nu se recunosc prin forme, ci prin joc de culoare; peisajul lui Tonitza să nu-l cauți pe pămînt, căci nu-l găsești nici în vis, ci în retină.

De la decorativul din primii ani de după război, trecînd printr-o perioadă de disciplină plastică, Tonitza transpune astăzi stări sufletești.

De la apariția acestui articol a intervenit o răceală între noi, la care nu mai puțin au contribuit bunăvoința unor anumiți colecționari, interesați și geloși. Am rămas însă mai departe, în intimitatea operelor sale în a căror admirație nu mai puteam fi tulburat de nimeni.

În 1933 muri Ștefan Dimitrescu și o fatalitate îl împinse pe Tonitza la catedra acestuia de la Iași, unde i s-a grăbit sfîrșitul.

Astăzi, cînd stau în contemplația picturilor sale îmbietoare ca un zîmbet, mă gîndesc și la viața sa zbu-ciumată care îmi amintește acel apolog, pe care l-a

trecut Tonitza în fruntea „Cronicelor sale fantaziste neliterare“.

„O privighetoare cade obosită. Omul o închide în colivie. În noaptea aceea privighetoarea n-a mai cîntat. Jignit în așteptarea lui, omul o dă pradă pisicii. Dinții animalului pătrund voluptos în țeasta tînără. Dar, cuprins de remușcare, omul alungă felina și împăiază stîrvul cu o stupidă religiozitate. Asta este soarta artistului în societatea contemporană“.

Pentru Tonitza un artist este „o energie care ține să învingă singură. Tutoratul, oricît de ilustru, îl ofensează ori îl înăbușă și niciodată nu-l poate stimula pe căile pe care talentul le crede singure ale lui. Îi repugnă situațiile de minor cuminte, ascultător, bine hrănit și purtat de mîna. El preferă hoinăreala slobodă pe meleaguri neumblate, chiar cu riscul foamei și al culcușului de cetină. El nu se poate adapta unei discipline de grup, fiindcă nu recunoaște decît o singură disciplină: aceea a facultăților lui creatoare“. („Reflexii inoportune“ — *Universul literar*, nr. 12, martie 1928).

Pe Francisc Șirato l-am cunoscut prin 1922, pe când ocupa o funcție la Muzeul de artă națională și locuia în clădirea veche din fața muzeului, în fosta Monetărie de pe vremuri, de la Șosea, dărîmată cu ani în urmă.

Pentru marele public, Șirato era cunoscut atunci ca ilustrator al revistei umoristice *Furnica*; în lumea cărturarilor însă, era apreciat ca pictor de o solidă conformație plastică și ca un cronicar de artă de o deosebită ținută intelectuală.

Cu vădite înclinații de teoretician, el nu a alunecat însă în aridul abstracțiilor, rămînînd omul concretizărilor.

Deși flegmatic în aparență, Șirato era om de temperament, dar pasiunea sa rămînea lăuntrică și din străfundul sufletului său porneau raze și lumini discrete ce-i încălzeau graiul, scrisul și penelul.

Bizară coincidență de mocniri și refulări, Șirato trecea drept un blazat pentru unii, alții îl credeau prea cerebral, mai erau și din aceia care îl considerau un ratat.

Multă vreme pictura nu a fost pentru Șirato un mijloc de trai, ci o amantă costisitoare, căci artistul sacrifica din modestul său salariu ca să poată picta. El a cunoscut favoarea publicului cam târziu, în Expoziția „Grupului celor patru” din anul 1933, când s-a prezentat cu un număr de opere, arta sa evoluînd spre o plasticitate armonioasă, luminoasă.

Cu prilejul unui articol în care relevam atunci calitățile picturale ale lui Șirato, au fost și unii contrariați de scrisul meu, între alții și acel pictor, abil portretist al protipendadei și al lumii înstărite, latifundiar la rîndul său, originar din Craiova, care m-a întîmpinat oarecum mirat de aprecierile mele pentru obscurul său concetățean. Șirato a fost scos la pensie de la catedra sa, de același pictor pe când era director al Academiei de arte frumoase.

Între cele două războaie mondiale mai dănuia încă la unii mentalitatea ciocoiască de a judeca pe intelectuali mai mult sub raportul condițiilor sociale și materiale, decît sub cel al facultăților creatoare, probă faima și trecerea de care s-au bucurat atîtea mediocrități.

Față de acești protagoniști ai unei arte de agrement ieftin și facil, ai unei arte fără sens și conținut, „marfă de sezon”, după cum o califică Șirato, a reacționat un mănunchi de artiști ce însemna atunci tendințe noi și vii, compus din pictorii Ressu, Iser, Pallady, Tonitza, Șirato, Theodorescu Sion, Ștefan Dimitrescu, Bunesu, Dărăscu, Cornescu și alții, sculptorii Paciurea, Jalea, Han, Medrea etc., care, retrăgîndu-se de la îmbătrînita „Tinerime artistică”, după cum o califică Șirato, au constituit în 1918 gruparea „Arta romînă”.

Ideea noii formații se născuse la Iași în timpul războiului, ca un fel de reacție împotriva celor rămași sub ocupația germană.

Șirato notează că și în cronică de artă, destul de târziu, a răsărit o critică onestă dar vioaie reușind să înlătore „laurii șterpeliți” de unii favoriți ai „Tinerimii artistice” (*Revista Zburătorul*, 21 iunie 1919).

Pe vremea aceea, Șirato era singurul cronicar de artă care judeca opera de artă sub raportul vizualității și al condițiilor tehnice de realizare.

De pildă, în cronicile sale în legătură cu expoziția societății „Tinerimea artistică”, Șirato scria în 1919 (*Revista Zburătorul*): „Între artiști și natură e o veșnică luptă, cu învingători și învinși pe rând — când învinge artistul, elementele naturii servesc artistului pretextul ca să ne împărtășească acest ideal de rafinament și mister care alcătuiește cuprinsul unei personalități artistice și pe care le dispune integral într-un punct, într-un tablou sau într-o piatră cioplită. Atunci artistul e creator la rândul său. Când însă natura învinge pe artist, el ne reprezintă elementele naturii pe cât se poate pictural de conforme cu realitatea, eclipsându-se din opera sa. Depersonalizarea artistului face posibil ca natura să se înfățișeze în opere de artă ca într-o oglindă, aproape singură și necondiționată”.

Acesta va fi artistul pur vizual naturalist (cazul Basarab, Artachino etc.).

Pe Ștefan Popescu îl vede „evoluat” de la pictura realistă spre una cu aspect decorativ, recunoscându-i meritul de a ști să pună subiectul în pînă, în care îl găsește virtuos, „decît că orice virtuos are clișeuri și trucuri infailibile”, regretînd că aceste merite nu sînt susținute de altele care să fie picturale.

După moartea lui Luchian care reprezenta la „Tinerimea artistică” „un ideal de francheță și viziune coloristică”, Șirato constată că acolo ar fi urmat Verona să reprezinte culoarea, căci mînuiește cu temperament pensula, însă îi lipsea vocația și construcția, pictorul mulțumindu-se „să aglomereze culoarea ca să marcheze volumul, fiind preocupat de relief, caută să dea un mulaj corpurilor, coaja copacilor e pastă scrijelită, piatra are asperități etc., toate acestea distrugînd textura tabloului și din această cauză nu formează o materie colorată unitară și legată organic”, conchide Șirato.

Aceleași constatări le face și în privința lui Al. Satmary.

În legătură cu pictura lui Kimon Loghi, care își alege subiecte „poetice”, criticul scrie că poezia e un lucru accesoriu în calitatea pictoricească și că se vedește în modul de exprimare, iar nu în alegerea subiectului.

Lui Vermont în schimb îi recunoaște calități picturale, „dar ce păcat că pensula d-sale pictează grăbit și ne spune puțin din cîte știe”.

Dintre cei de la „Tinerimea artistică”, Șirato relevă pe Petrașcu, „care se prezintă masiv și impulsiv, cu gesturi largi”, pensula prinde lucrurile din natură și le așază în pînă, cu pasiune, cu un elan tehnic superb și într-un colorit potențat spre fantastic.

Șirato găsește că un tablou de Petrașcu, închipuit și fără de subiect, păstrează o valoare pur picturală din cauza „cheagului pictural care e admirabil”.

În studiul său *Cultul formei (Cugetul românesc, februarie 1923)*, Șirato aduce noi contribuții asupra vizualității lui Petrașcu.

Pentru artiștii ce s-au grupat în asociația „Arta română” Șirato are caracterizări precise:

„Ressu e un temperament puternic, cam sumar, cam rezumativ, cîteodată pînă la schematic”.

Pe Iser îl vedea (*Cronica*, 6 martie 1918) ca unul ce nu voia să asculte de îndemnurile naturii pe care o violentează, expresia figurii fiind mai mult o „grimasă”. Cu prilejul expoziției artistului din 1920, Șirato îl găsește pe Iser evolut spre pictura de șevalet, desenul și culoarea ducînd o „existență separată”. „Liniile închid masele într-o interpretare aspră și cu tendințe spre grandios”.

Pentru Șirato, întreaga operă a lui Pallady e „împregnată de un idealism pictural, care își află salvarea de primejdia de a deveni prea literar, la esența terestră a elementelor din natură pe care le folosește și le transformă emoțional. De aceea, nu căutați, ne sfătuiește

Șirato, reflexul realităților brute în opera acestui pictor de singurătăți și crepuscul" (*Zburătorul*, 9 iunie 1919).

Pe Ștefan Dimitrescu, pictorul realist al *Morților de la Cașin* îl găsește de un „primitivism mișcător“.

Tonitza apărea pe atunci lui Șirato ca „un artist ce ne dă picturi ce sînt în fond desene, cu o nuanță de ușoară intelectualitate“. Mai târziu, într-un articol din 1928, criticul vede în arta lui Tonitza „un carnaval ireal în care viața pare că se rezumă într-o continuă fluturare în flamuri colorate“.

Pentru Șirato, Paciurea, sculptorul michelangelescului *Gigant*, domină expoziția cu lucrarea *Războiul*. Criticul scrie că sculptorul spiritualizează acum materia vorbind de himere, anulînd pe cît posibil descripția plastică — planuri și formă — prin reducerea liniilor constructive la maximum de simplitate. „Forma vagă fiind prinsă într-un rafinat și voluptos ritm de linii fluide“.

Într-un articol „Pictorii și publicul“, Șirato constată că „subiectele din viața de trudă și muncă a poporului de la orașe sau sate se văd rar în expozițiile noastre“.

De aceea, cu prilejul expoziției lui Băncilă din 1920, Șirato amintește opera revoluționară a artistului (1907), în care ilustrează antagonismul celor două clase sociale de la noi, înfățișînd pe artist sub aspectul „propagandistului socialist care lansează manifeste în limbaj plastic“ cu toate rezervele ce se făceau asupra „disprețului regulilor estetice și mai ales asupra înculturii tehnice a artistului“.

Șirato explică cum „cuțitul de paletă se prefacă în mistrie de zidar, cu care aruncă cu pornire năvalnică culorile pe pînză în straturi de grosime geometrică, clădind planuri suprapuse solid. Culoarea e zdrobită cu turbare, galbenul, mai ales galbenul, roșul, albastrul, verdele constituie armonii puternice cu sonorități maxime, strigătoare, primitive și barbare“.

Într-adevăr e oarecare „lăutărie“ în arta lui Băncilă, talent și temperament primitiv, dar original.

Apoi, după cum remarcă Șirato, „nimenea nu recunoaște că Băncilă înfățișează în artă o personalitate de tranziție, că ramurile talentului său se apleacă tot atît la dreapta cît și la stînga. Căci prin concepția subiectelor, Băncilă descinde genealogic, în prima linie, de la Grigorescu. Constatăm la d-sa același vag și nedeterminat în atitudinea figurilor, același mod de compoziție și același romantism cu notă idilică, ascuns sub lovituri de pensulă, la dl. Băncilă mai brutale, și aceeași preocupare a tot ceea ce este frumos în atitudini care însă nu e și adevărul“.

Părerile lui Șirato asupra lui Nicolae Grigorescu au variat și au fost întrucîtva contradictorii, de pildă, asupra fazei finale de la Cîmpina, pe care altă dată criticul nu o prețuia în raport cu perioada tinereții și a maturității, așa după cum mi-a afirmat și a scris-o. Revenind și considerînd-o mai autentică, Șirato poate că nu a vrut să contrazică opinia generală, care era cuprinsă de vraja operei lui Grigorescu a acestei perioade de „talent cu o notă de lirism minor și însemnat de gingaș, universal de gustat pe atunci și în literatură“. (Revista *Arta* 1932, fragment din articolul „Ștefan Luchian“).

Într-un studiu din 1927, Șirato se întreabă „dacă pentru cîteva nuanțe prinse în zbor, nu au rămas părăsite comori mult mai prețioase ce puteau fi ridicate de Grigorescu, fiind înzestrat pentru aceasta ca nimeni altul pînă la el“. Criticul încheie capitolul cu amintirea lui Andreescu: „În izolare, în tăcere, încearcă să ridice aceste comori un tînăr erou ce moare în uitare. Făcliile de veghe ale neamului nu se sting, ele trec doar în alte mîini“.

Arta sobră și viguroasă a lui Andreescu i-a prilejuit criticului voluptăți plastice, după cum îmi spunea Șirato, pe care nu le-a putut savura în aceeași măsură la Grigorescu, care în schimb îl fermeca prin „lirismul ce topește forma și culoarea obiectului pînă la imaterialitate“.

Șirato avea afinități cu Luchian pe care îl socotea „cea mai tipică expresiune a sentimentului artistic al poporului românesc. La el, obiectul prin formă și culoare este rupt de cătușele naturii și transpus în culori și forme esențiale ce distrug iluziunea realității, brutală în substanța ei materială“. („Ștefan Luchian“ — Revista *Arta* 1932).

Șirato făcea pînă la un anumit punct unele apropieri între arta lui Luchian și aceea a lui Cézanne, care spunea că atunci cînd culoarea e bogată, forma devine mai plină.¹

Într-o vreme aveam dese convorbiri cu dînsul despre Cézanne pe care îl consideram ca cel mai interesant pictor al epocii noastre. În lumina lui Cézanne, Șirato încerca și el să rezolve probleme plastice pe calea culorii.

Șirato căuta esența și nu învelișul aparențelor truate, artistul păstra o măsură, un echilibru de mijloace, temperamentul său se menținea într-un climat de spiritualitate. El își stăpînea simțurile, de aceea nu apare ca un impulsiv, senzațiile sale nu se revarsă de-a valma, ele trec filtrate prin prisma lucidă a inteligenței sale.

În arta sa, de la o fază cu preocupări constructiviste (compoziția *Întîlnirea*, 1924), el trece la o alta mai atenuată în geometrie, mai melodioasă în colorit (*Întoarcerea de la tîrg*, 1926) încheind într-o viziune în care forma și culoarea se îmbină într-o baie de lumină, lumină pe care artistul o captează fără ca aceasta să topească forma, lumina rămînînd element al simfoniei și nu tema ei principală.

Față de Luchian, ce irupe generos și genial, arta lui Șirato apare ca un surîs care rezumă o gândire și un sentiment subtil.

¹ Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.

EUSTATIU STOENESCU, ȘTEFAN POPESCU,
HENRI CATARGI, LUCIAN GRIGORESCU,
ALEXANDRU CIUCURENCU, CORNELIU BABA

În anul 1939, Ștefan Popescu, Eustațiu Stoenescu și Steriadi, trinitatea atotputernică în lumea artei a luat inițiativa înființării unei asociații „Arta“ la care au invitat și pe Petrașcu, Iser și Dărăscu.

Expozițiile „Tinerimii artistice“ îmbătrînite, devenind din ce în ce mai palide, cu toată participarea unora mai tineri, nu reușiseră să învieze vetusta asociație care sucomba.

Gruparea „Arta română“, care apăruse după primul război mondial ca un meteor pe firmamentul artei noastre, a durat cît durează strălucirea unei stele căzătoare.

Am încercat în paginile anterioare să schițez personalitatea unora dintre pictorii care s-au grupat în noua asociație, nu-mi rămîne decît să continui cu Ștefan Popescu și Eustațiu Stoenescu, protagoniștii noii asociații.

Eustațiu Stoenescu e un talent, lucru incontestabil, din nefericire are prea mult talent, după cum spunea Pallady. El se mulțumește cu roadele virtuozității. E un prestidigitator ce rămîne la stadiul unei eboșe, nu con-

struiește, nu adâncește, pictura sa fiind totuși ademenitoare printr-un efect de suprafață împrumutat uneori de la pictorul american Wistler, alături de la truculentul genial „brosseur“, care a fost Franz Hals. Repet însă că Eustațiu Stoenescu rămîne cu efecte de suprafață.

Cînd îl vizitam în atelierul său, îmi spunea deseori: „*Imaginez-vous que j'ai enlevé cette figure en quelques quarts d'heure!*“¹ Satisfacție de fotograf a la minut, mă gîndeam eu, și dacă Stoenescu nu avea nevoie de 119 sedințe ca să termine ca Cézanne portretul lui Vollard, totuși o concentrare, o pătrundere și o închegare plastică ar fi reclamat din partea artistului român o mai mare răbdare în fața modelului.

O dată, soția artistului întrebîndu-mă ce cred de arta lui Eustațiu Stoenescu, i-am răspuns că „Sto“, căci așa era numit în intimitate, nu cunoaște decît doi timpuri Allegro și Presto.

Cumnatul pictorului, întrebîndu-l pe pictorul francez Jacques Emile Blanche, ce crede despre picturile lui Stoenescu, acesta i-a răspuns:

— Nu construiește, dincolo de culoare nu e nimic.

Eustațiu Stoenescu făcea caz de șiretenia lui de „oltean“, căci el rezolva toate la repezeală și dacă uneori reușea, alături risca.

De pildă, Steriadi îmi povestea că o dată Stoenescu avînd a cere ceva directorului teatrelor, Liviu Rebreanu, de care aflase că e și romancier, a întreat un prieten să-i spună titlul operelor acestuia, la care el i-a comunicat: *Ion*, *Răscoala* și *Pădurea spînzuraților* cele mai importante.

Mulțumind, pictorul se repede, ajunge într-o fugă la teatru unde e primit de îndată de Liviu Rebreanu, căruia i se adresează:

— Omagiile mele, vă cunosc opera, vă admir pentru romanul *Ion*, am citit și „*Răscoala spînzuraților*“ care e o capodoperă!

¹ Închipuiți-vă că am reușit să zugrăvesc figura aceasta în cîteva sferturi de oră!

Ștefan Popescu era mai onest și „prudent în pictură pînă la inexpressiune“, după cum ne spune Tonitza.

Ștefan Popescu avea rețetele sale sigure, o compoziție, o punere în pagină sau mai bine zis un aranjament bazat pe rutină, o paletă timidă fără erupții temperamentale, o preferință pentru tonurile vinete, pentru armonii coclite, așa spune astmatice, fără nici un fior de viață, pictură cuminte, fără vreo surpriză formală sau de culoare. Pallady spunea că pictura lui Popescu e la nivelul publicului burghez de pe vremea aceea.

Ștefan Popescu avea însă curajul prețurilor, în care ținea recordul, de altfel era bogat și putea rezista, nereducînd nimic din prețurile fixate în catalog, ceea ce îi dădea încrederea și considerația lumii bancare și burghezo-moșierești din care făcea parte, lumea mergînd la dînsul ca la o casă de încredere.

Cînd o doamnă din societate încercă să-i spună că prețurile tablourilor sale sînt totuși prea ridicate, artistul răspunse:

— Așa e la firme mari, e ca Paquin, Jenny, Lanvin¹.

O cucoană era așa de emoționată de peisajele lui Ștefan Popescu, încît le compara cu Watteau.

— Ii lipsesc doar personaje, interveni un alt admirator.

Oprindu-mă în fața unui peisaj, *Biserica din Cîmpulung*, în care vibrau arborii și coloritul mi se părea ceva mai cald ca de obicei, m-am adresat lui Steriadi, spunîndu-i că e puțin temperament acolo.

— Mai mult temperatură decît temperament, îmi șopti șiretul și mucalitul Steriadi.

Petrașcu se retrase din asociația „Arta“ de fapt pe motive de concurență, căci avea impresia că Ștefan Popescu îl prelucra în lumea bancară unde arta lui Petrașcu nu avea căutare. Meșterul picturilor mai sumbre era apreciat mai mult în lumea intelectualilor și a cunoscătorilor. Asociația se descompletă și prin faptul că Iser nu a mai fost invitat să expună în epoca fascistă.

¹ Case mari de modă de la Paris.

Atunci au fost cooptați Henri Catargi și Lucian Grigorescu, ca membri în asociație.

Profesorul George Oprescu, criticul *Universului*, a scris cu acest prilej următoarea introducere la cronică sa:

„Voevozii noștri, în trecut, când simțeau venind iarna vieții, își asociau la domnie pe cel mai mare fiu. Era un obicei sănătos și înțelept, cel pe care începe să-l practice acuma și asociația „Arta”. Printre pictorii din generația următoare fondatorilor cu greu s-ar găsi nume care să merite mai mult rolul de prinț moștenitor decât cei doi pictori citați” (*Universul*, 18 ianuarie 1941).

Pe Henri Catargi și Lucian Grigorescu i-am apreciat și le-am reținut lucrări înaintea de a fi proclamați de beizadele ale voievozilor artei românești.

Odalisca în galben pe un divan în cobalt și natura moartă cu plantă verde de Henri Catargi sînt dintre cele mai frumoase opere pe care le-am colecționat de la contemporani.

Pe Lucian Grigorescu l-am cunoscut în următoarele împrejurări:

Într-o seară, prin 1927 îmi pare, mă aflu la cafe-neaua Capșa, când un tînăr de la o masă alăturată vocifera revoltat de soarta vitregă în care se aflau artiștii cei tineri, care nu aveau cu ce plăti nici un capuținer, darămite cadrele expoziției și arvuna vreunei săli de expoziție.

— Ce spui, Zambacule? mi se adresa un vecin care sta cu pictorul la masă.

— Să-i plătim mai întîi consumația și apoi să-i vîd vreo lucrare. Unde aveți tablourile? Îl întreb pe Lucian Grigorescu.

— Într-o mansardă din locuința unui inginer din Parcul Filipescu.

— Bine, hai acolo.

Ne-am urcat într-o mașină și am pornit-o glonț spre parc. Lucian Grigorescu deschise ușa încăperii,

unde se aflau o mulțime de tablouri cu fața spre zid, afară de o natură moartă pe care, în lumina slabă a becului, de-abia am putut-o vedea.

Era o natură moartă cu o rîșniță, oale de pămînt și sticle pe masă, pictură solid construită și într-o armonie caldă. Lucian Grigorescu dorind să-mi arate și alte pînze, l-am oprit întrebîndu-l cît dorește pentru natura moartă.

— 25 000 lei.

— Poftim și hai la *Continental* să cinăm și să-l auzim pe Grigoraș Dinicu.

Tabloul atîrnă azi la loc de cînstă în muzeul meu. Pe vremea aceea Lucian Grigorescu era sub înrîurirea lui Derain, care i-a dat o armatură mai solidă a formelor. Mai tîrziu, la lumina sudului, la Cassis, unde s-a stabilit, pictura lui Lucian Grigorescu a devenit mai aeriană, mai policromă, mai vibrantă, materia de culoare se menține însă onctuoasă, generoasă.

Îmbătat de culoare și prospețimi, preocupat de învelișul lucrurilor, îi scapă uneori soliditatea formelor și a planurilor, inerente picturii în plin aer, care trebuie întărită printr-o disciplină plastică după cum a procedat Cézanne, pe care Lucian Grigorescu îl admira pe vremea aceea.

Într-o scrisoare din 1938 el îmi explica: „Ani de zile am fost nenorocit căci m-am încăpățînat pe un punct de vedere fals, contra naturii mele. Am vrut să uit cu desăvîrșire că la începutul meseriei mele aveam o culoare mai mult sau mai puțin frumoasă, iar cînd (în primele zile ale anului trecut) mi-am dat seama că eu mă înlăturam de ceea ce apreciam la alții, am dat drumul zăgăzurilor. Rezultat, expoziția mea din acest timp. De-ai ști cît tutun am fumat, de-ai ști cum treceau culorile de la negustor în cutia mea, din cutie pe paletă, de aci pe pînză și de pe pînză la picioarele mele, morman ras cu lama Gilette”.

Pe vremea aceea (1938), Lucian Grigorescu avea mare încredere în judecata mea, îl încurajasem și îi

reținusem pînze din fiecare expoziție, eram pentru el verificatorul măsurilor și greutăților artistice de la noi...

— Steriadi și Catargi știu prețul pe care-l pun pe judecata dumitale, îmi spunea el.

Dar ca și „la donna e mobile” și sentimentele lui Lucian Grigorescu nu sînt constante, azi te adoră, mîine te urăște, apoi revine și așa mai departe... Cineva, plîngîndu-se lui Steriadi de aceste variații ale lui Lucian Grigorescu, șiretul Steriadi i-a răspuns:

— Ce nevoie de caracter, cînd ai talent!

Al. Ciucurencu e un colorist de altă natură, pictura sa înclină mai mult spre intensități decît la vibrații și nuanțe, viziunea sa luminoasă îmbrățișează forma în toate planurile ei, aproape că nu există umbră în pictura sa, bineînțeles în sensul clarobscurist, umbra la Ciucurencu se traduce prin echivalențe divers colorate.

Ciucurencu a avut o fază intermediară, cînd creația sa era condiționată de elementul culoare, subordonînd totul acestei sirene.

Ciucurencu s-a recules din acest „impas al licențelor” cum îl denumeam eu prin 1940.

Noi care l-am îmbrățișat pe Ciucurencu de la început și am fost calificați de către criticul de pe vremuri al *Universului*, drept „amatori de bășici de săpun”, și cînd presa de dreapta îl ataca pe artist ca „bolșevic”, am avut o adîncă satisfacție atunci cînd Ciucurencu a venit cu frumoasa sa compoziție *Ana Ipătescu*, care apare printre țărani bărboși, de înfățișare homerică. Am recomandat această lucrare Academiei pentru premiere (24 februarie 1949). Dar uneori operele de valoare care ies din obișnuit cer timp ca să poată fi asimilate.

Mai fericit a fost Corneliu Baba cu compoziția sa intitulată *Odihna la cîmp*, în care o țărăncă veghează pe cîmp alături de soțul și copilul adormit.

Corneliu Baba aparține unei alte sfere a picturii, viziunea sa plastică e mai strînsă de tradiție, de aceea

ea se sprijină mai mult pe modelaj și nu pe modulații, după cum procedează purii modelaști.

Baba sculptează forma din culoare grasă, armonia fiind condiționată de realitatea culorii locale și nu de predilecții melodice care duc la transpuneri într-o gamă mai personală.

Căile adevărului și frumosului sînt multiple.

Între cele două războaie mondiale, arta și literatura noastră au cunoscut unele predilecții excentrice, îndrăznețe și morbide, consecințe ale tendințelor anti-realiste ce se manifestau prin cubism și suprarealism.

O parte din tineret, avid de senzații tari și absconse, era atras de absurd ca fluturele de lampă. Un tânăr plecând la Berlin, telegrafiază după două săptămîni: „Am devenit cubist!“ Cum spunea Cezar: „Veni, vidi, vici!“

Ca să ne dăm seama de genul ce se promova în cercul acestui tineret exaltat și răzvrătit contra convențiilor artei burgheze, cităm câteva strofe din poezia Crez.

*Cred în miracolul vorbelor goale,
Cred în absurd,
Cred în pisici,
Cred în galoși etc. etc...*

Revistele *Integral*, *Punct*, *Unu*, *Contemporanul* devin tribune de la care se răspîndesc tot soiul de în-

cercări abracadabranțe, unele nelipsite totuși de talent și spirit [...]

A fost o sperietoare de ciori.

Maxy a desenat pentru revista *Integral* portretul lui Tudor Arghezi, pe care l-a înfățișat șezînd ca pe un scaun electric, cu craniul asemănător unor capace de ceasornic.

Poetul, adresîndu-se artistului, îi scrie următoarele: „În revista dvs. am găsit capete cu unsprezece profile, cu un ochi deasupra pălăriei și cu celălalt pe mușama! etc. etc. Propriul meu portret din *Integral* era segmentat cu 10—15 capace de aluminiu așezate în dosul urechei mele, ar fi fost de ajuns un bobîrnac în ultimul capac pentru ca portretul să înnebunească. Vreau să zic că în lumea dvs. totul devine posibil și ironia funcționează cu o severă gravitate“ [...]

Tendențele de artă mai răzvrătite împotriva realismului poncif pătrunseseră pînă în saloanele noastre oficiale, unde directorul Artelor, poetul simbolist Ion Minulescu, sprijinea lucrările mai îndrăznețe, mai deformante, crezînd că descoperă în fiecare naivitate falsă sau reală grăunțele genialității.

Nu pot să nu amintesc farsa pe care i-a jucat-o un pictor ieșan mediocru, refuzat al saloanelor, e vorba de Cosmovici, care a trimis juriului „Salonului Oficial“ din 1927 o trăsneală, o pictură fără nici un sens și calitate, iscăind-o Popa Kely, tablou ce totuși a fost primit de juriu.

Vă închipuiți figura pe care a făcut-o Minulescu, cînd a citit în ziarul *Mîșcarea* din Iași mărturisirea lui Cosmovici, care a fost nevoit să joace această farsă ca să fie și el primit la Salon măcar sub formă de artist modernist.

O dată, la Paris, aflându-mă în redacția revistei *Formes*, al cărui corespondent în România eram pe vremuri, Waldemar Georges, directorul revistei, mă invită să vedem tablourile dezarticulate ale unui tânăr artist pe care mi-l lauda cu multă căldură.

— Ai văzut vreo „academie“ de-a pictorului dumitale? E mai ușor să faci pe genialul decât să pictezi o mână, i-am replicat eu.

Redactorul Marcel Zahar care asista la conversație a privit la director și a surâs dându-mi dreptate.

După cum spunea acum vreo trei decenii celebrul negustor de artă Ambroise Vollard, „altă dată plăcea tot ce e frumos, astăzi place tot ce e urât și dezgustător“.

Ani de zile am asistat la fuga de frumos, de natură și de real; un portret realist trecea drept un „document“, în timp ce o mîzgăleală deformată, mai mult caricaturală decât picturală, trecea drept o operă genială.

După o convorbire cu Paul Guillaume, directorul revistei *Les Arts à Paris*, fost prieten al lui Guillaume Appollinaire și un animator al picturii noi, căruia Modigliani îi făcuse două portrete, între care unul intitulat *Nova Pilota*, acesta m-a invitat să țin o conferință despre tendințele neorealiste ale lui Derain, spre care dorea el să se îndrepte arta. Eu l-am refuzat, spunându-i că la Paris se găsesc o mulțime de profesioniști ai criticii care ar putea susține tema într-o franțuzească impecabilă, nu aproximativă ca a mea.

— *Mais ils n'ont pas votre flamme* (n-au însă înflăcărarea dumitale), mi-a răspuns el.

În schimb i-am scris o scrisoare, pe care el a găsit-o frumoasă și lirică, publicînd fragmentul următor în revista sa (nr. 8, iulie 1931):

„După zguduirea impresionismului, care s-a manifestat mai mult la suprafață decât în adîncime, a urmat o reacție cezaniană.

Cézanne a fost greșit înțeles, lucrul e incontestabil, acest genial bonom, care nu visa decât splendoarea venețienilor și plastica lui Michelangelo și măreția de stil a lui Poussin, a fost prezentat într-altfel.“

PICTORII FRANCEZI MARQUET, MATISSE, PICASSO,
DERAIN, BONNARD, DUFY, DUNOYER DE SEGONZAC,
SCULPTORUL MAILLOL

Cu începere din secolul al 19-lea o necesitate de a intelectualiza pictura s-a manifestat fără pudoare. Consecință a unei stări de spirit caracteristice în toate domeniile artei, această mișcare și-a găsit apogeul în perioada de după război. Ce s-a întâmplat?

Formidabila răsturnare a războiului a creat o nouă societate, o nouă mentalitate, un nou tip care circulă, avid, impertinent, grăbit, impulsiv și care dorește a se manifesta în toate domeniile — timpul i-a lipsit să-și adâncească cunoștințele, să-și formeze o cultură solidă și să-și stilizeze gustul. El improvizează și prin urmare este susceptibil și de erori grosolane.

Pictura franceză, care joacă de un secol un rol mondial, care îmbrățișează actualmente toată suflarea artistică a continentelor, nu putea să scape acestei contagiuni. Am avut în ultimii ani manifestări de o usăciune înfricoșătoare, de o confuzie sfîșietoare și am crezut la un moment dat chiar în agonia picturii.

Din fericire Matisse și Derain sînt aici.

Dacă Matisse mitraliază, Derain bombardează.

Criticul Elie Faure spunea că arta pictorilor prea intelectualişti va dezgusta lumea de pictură.

Totuși, nicăieri ca în lumea nouă, ca în America, nu circulă arta abstractă și decadentă.

O dată, prin 1935, la Paris, mă aflu la Galeria Pierre din Rue de la Seine, admirînd tabloul cu cele două nuduri de Renoir, pe care l-am cumpărat apoi. Era acolo și un admirabil Douanier Rousseau, *Stîlp de telegraf*, pe care nu-mi iert că l-am scăpat, cînd deodată observ că se oprește în fața galeriei o mașină de lux americană...

Descind din ea doi tineri înalți, cu ochelari negri, care intră solemn în galerie și, aruncînd o privire superficială la parter, nedînd nici o atenție pînzelor lui Renoir, Rousseau și Matisse, urcă la etaj, de unde coboară foarte gravi cu un tablou suprarealist de spaniolul Juan Miro, în care se aflau împrăștiate fără nici un sens, un ochi, o mîna, flori, o cometă, un nas etc.

Întrebîndu-l pe proprietarul galeriei cine sînt domnii, el mi-a răspuns că sînt niște profesori americani de estetică și istorie a artelor.

Cu tot talentul scăpărător al lui Matisse și elanul de reînnoire al lui Picasso, arta lor corespunde în general unor predilecții estetizante ale celor puțini ce se închid în castelul lor de gheață.

Cu toate seducțiile și invențiile lui Matisse, mai rar vom sesiza în tablourile sale vreun resort sufletesc, un imbold umanist. Odaliscele sale, figurile în general, aproape că nu au o fizionomie. Stau impasibile, ele îndeplinind doar un rol decorativ, asemenea unei plante.

Nu vom discuta geniul lui Picasso în desen, în care este atotputernic. Desenînd uneori ca un meșter florentin, alteori deformînd ca un Greco, adesea sorbind din geniul inventiv al lui Goya, dar de cele mai multe ori, în afară de fazele sale de neoclasicism, Picasso are predilecții abstracte, transpunînd figura umană în echivalente geometrice, ce se desfășoară în spațiu,

cam în genul în care un inginer ar descompune în proiecții piesele componente ale unei mașini. Picasso obișnuia să afirme că el găsește și nu caută, noi credem că el caută și nu găsește. Dar compoziția sa *Guernica* e o capodoperă a genului, în care se combină simboluri realiste și accente suprarealiste pentru a sugera oroarea războiului. Pentru Picasso a fi pictor nu înseamnă a fi numai un profesionist, ci a fi și un cetățean luptător.

În sculptură, purismul îl conduce pe compatriotul nostru Brâncuși să reducă figura umană la o simplă expresie geometrică.

Forma ovoidă la care se oprește sculptorul, aluzie la geneza biologică a ființei umane, îi oferă prilej de plăceri tactile prin prelucrarea materialului, bronz, marmură și piatră, pe care le dorește în suprafețe cât mai netede și lucii.

M-am gândit de multe ori că este o oarecare legătură între stîncile „Omului” din Bucegi și inițiatul meșter român.

Excepție face pictorul André Derain, care rămîne cu calitățile sale picturale în albia picturii vechi, ceea ce i se reproșează de unii, calificînd această pictură ca prea cuisinée (prea gătită cu sosuri de muzee).

În acest spirit, Picasso spunea ironic despre Derain că: „În timp ce eu lucrez, el fabrică capodopere”.

Derain spunea despre Picasso: „Picasso? De multă vreme ceea ce caută el mai cu seamă este, fără opreliște, un mijloc de a face altceva decît pictură. Deoarece în asta e mai slab, lucru ce se vede”.

Pictorul Vlaminck, întrebîndu-l o dată pe Derain să-i explice ce-i aia personalitatea unui pictor, Derain îi răspunde: „Te gîndești la un meșter de altădată și tot ce nu reușești să faci e personalitatea ta”.

În fața unor pînze de ale lui Matisse din expoziția anului 1937 („Petit Palais”), Derain spunea: *Il siffle, il siffle, il a d'ailleurs toujours sifflé... mais il siffle bien!*¹

¹ Fluieră, fluieră, de altminteri el a fluierat totdeauna... dar fluieră bine.

Picasso, întîlnindu-l odată pe pictorul Dunoyer de Segonzac, îi spune ironic: „Sînteți liniștit D-tră — nu ați avut decît să continuați să faceți *de la bonne peinture française*”.

Pasiunea mea pentru arta modernă m-a condus în intervalul dintre cele două mari războaie mondiale să cutreier muzeele și colecțiile de artă modernă de prin toate părțile. Am vizitat atelierelor unor artiști pe care îi admiram: Matisse, Marquet, Bonnard, Maillol, Derain, Dunoyer de Segonzac, Dufy etc., colecționînd din operele lor. Despre unii dintre ei am publicat impresii în volumul *Pagini de artă* (Casa școalelor 1943).

Voi insista asupra lui Henri Matisse, pe care îl consider, alături de Bonnard, cel mai scăpărător pictor occidental contemporan.

Raoul Dufy îmi spunea că, fără pictura lui Matisse, el nu și-ar fi limpezit retina și nu și-ar fi găsit drumul.

Henri Matisse îmi spunea la rîndul său la fel despre înaintașii Manet și Cézanne, fără de care nu și-ar fi găsit calea.

E o tradiție clară și logică în pictura franceză, ce pleacă de la primitivii secolului al XIV-lea, trece prin clasicism, romantism, realism și impresionism și se cristalizează în arta unor meșteri contemporani de care m-am ocupat în special: Cézanne, Renoir, Matisse, Bonnard, Marquet, Derain, Dufy, Dunoyer de Segonzac etc.

Pe Renoir și Cézanne nu i-am cunoscut. Cézanne murise în 1906, iar Renoir era înțepenit de gută și trăia retras la Cagnes, unde a murit în 1919.

În primăvara anului 1933, am primit o scrisoare de la criticul de artă Georges Besson, care mă anunța că Marquet și soția sa urmau să treacă prin România în drumul lor de întoarcere de la Moscova la Paris și că doreau să mă vadă la București.

Marele peisagist Albert Marquet s-a oprit mai întâi la Galați, unde avea un prieten, cu care a făcut o excursie pînă la Sulina, unde meșterul a lucrat cîteva schițe în acuarelă.

Sosind la București, mi-a telefonat, și în dimineața următoare m-au vizitat în locuința mea de pe vremuri, din strada Vasile Lascăr 48.

Pășind în camera franceză, Marquet a exclamat: „Ce frumos Matisse!” cînd a văzut tabloul cu două femei culcate pe iarbă.

Mare i-a fost surpriza cînd a văzut pictura sa *Port de Boulogne*. Mi-a spus că ținea mult la această lucrare și m-a rugat s-o dau puțin jos de pe perete, ca s-o spele și s-o verniseze.

I-a plăcut *Fereastra* lui Bonnard, și mi-a repetat că peisajul meu de Courbet, *Odalisca* de Delacroix și nudul lui Corot sînt demne de muzeul Luvru.

Mi-a spus că tablourile lui Renoir sînt bine alese. Pe vremea aceea nu aveam încă *Portretul de fetiță de la țară* de Cézanne.

În pictura romînă s-a oprit mai mult la *Lăutul* lui Luchian despre care mi-a spus că are o înrudire cu Gauguin din punct de vedere al compoziției formelor încercuite.

L-am condus pe Marquet să vadă diversele aspecte ale capitalei, Cișmigiul, Șoseaua, lacurile atît de bine și frumos amenajate de la Herăstrău, apoi castelul Brîncovenesc de la Mogoșoaia, atît de interesant ca arhitectură locală cu influențe venetiene, Biserica Doamnei cu frescele sale, care erau atît de afumate că nu ne-am putut da seama decît de masele de colorit.

A fost foarte impresionat de Muzeul de artă națională de la Șosea, unde s-a interesat cu amănunțime de costume, țesături, scoarțe, de ceramică, icoanele pe sticlă, sculptura în lemn. Arhitectura noastră rustică era reprezentată prin acel exemplar excepțional în în crustături în lemn, *Casa lui Mogoș*.

La plecare, semnînd în cartea vizitatorilor, a scris cîteva rînduri de apreciere pentru această colecție de artă populară ce face cinste țării.

Marquet face parte dintr-o ilustră generație care ne-a dat artiști ca Matisse și Rouault. Pallady a fost colegul lor de atelier la Gustave Moreau, de unde într-o bună zi Marquet a evadat și l-a luat cu el și pe Matisse spunîndu-i: „Hai să plecăm de aici, ar fi mai bine să zugrăvim omnibuse”.

Matisse și Marquet aveau o fire prea independentă ca să continue să se supună convențiilor academice.

Ei au dus-o greu și, ca să poată trăi, au zugrăvit un timp bordurile de stuc ale *Marelui palat* ce se construia atunci în vederea Expoziției Universale din 1900, dar n-au renunțat la viziunea lor proprie, în artă, la

personalitatea lor, care a țîșnit cu prilejul celebrei expoziții a „fauve“-ilor din 1905.

După cum spunea Pallady, Marquet a fost acela care a pornit mai întîi pe calea nouă pe care urma să o ia pictura franceză contemporană. Matisse l-a depășit însă cu geniul său mai inventiv în arabescuri, cu darul său de excepțional colorist.

Numele lui Matisse și Marquet nu pot fi despărțite pentru această perioadă de salt a picturii moderne.

Marquet reduce viziunea sa la esență, peisajul pictat de el l-aș putea considera ca un fel de steno-gramă a realității dezbărate de detalii și inutilități, care face să apară tipicul și veridicul. I-am vizitat atelierul ce se afla pe cheiurile Senei, în una din acele mari clădiri de la înălțimea cărora privirea îmbrățișează întregul Paris dimprejurul Catedralei Notre-Dame, ce apare scăldat în fluidități sure, caracteristice capitalei Franței. Am înțeles atunci predilecția lui Marquet pentru tonurile temperate, pentru acele motive în care nuanțele se succed în planuri largi și formele se delimitează lapidar.

Un ton mai intens se potolește în baia de moli-ciuni a aerului umed, păstrînd un ecou plăcut și deloc discordant.

Publicînd ulterior în *Revista Fundațiilor* articolul meu „În atelierul lui Marquet“, l-am tradus și i l-am trimis. El mi-a mulțumit călduros într-o scrisoare pe care am privit-o și ca un peisaj tipic de Marquet pentru regularitatea rîndurilor, caracterul literelor ordinate, măsura cuvintelor, atîtea lucruri caracteristice artei marelui peisagist francez.

Matisse e mai capricios în artă, viziunea sa a rodit într-un șuvoi de fulgurații, în care nu știi ce să admiri mai mult, invenția în arabesc sau intensitățile petelor de culoare. Pictura lui Matisse are savoarea și parfumul fructelor meridionale pline de sevă și culoare luminoasă.

Cînd l-am vizitat întîia oară pe Matisse la Nisa în ianuarie 1933, veneam din Veneția cu amintirea proaspătă a minunatelor tablouri ale lui Tintoretto din sala zisă a Ambasadorilor, Antecolegiul din Palatul Dogilor, unde pe lîngă o luxuriantă compoziție, *Răpirea Europei* de Veronese, strălucesc în plastică și armonie compozițiile geniale ale lui Jacobo Robusti: *Bachus oferind inelul Arianei*, *Mercur între Grații*, *Venus între Pallas și Marte* și, în fine, *Focul lui Vulcan*.

Pătrunzînd în atelierul lui Matisse, un hangar special închiriat pentru pictarea panourilor destinate Fundației Barnes din America, ce urmau să decoreze spațiile dintre arcadele ferestrelor-holului, am rămas uluit.

Din Renaștere și pînă atunci se menținea oarecum o tradiție a picturii murale ce nu se depărta de spiritul și sensul frescelor Vaticanului, al Palatului Dogilor etc.

Ceea ce vedeam acum răsturna orice legătură cu trecutul. O înlănțuire de nuduri nemodelate, mai bine zis un arabesc larg de forme, care exprima mișcarea și cadența unui dans, ce-mi amintea întrucîtva și diognisiacul tablou decorativ pictat pe vremuri pentru colecționarul Sciukin din Moscova.

I-am spus lui Matisse că stilul acestor forme aduce mai mult cu cel al desenelor de pe vasele corintiene, decît cu ceea ce a urmat Renașterii.

— Bine ați observat, nimeni nu mi-a spus încă lucrul acesta.

M-a întrebat dacă am văzut lucrările sale de la Moscova, i-am răspuns că le cunoșteam doar din reproduceri.

M-a invitat a doua zi la dînsul acasă, unde, pe lîngă opere de ale sale, erau expuse trei tablouri de Courbet, trei pînze de Cézanne și trei picturi de Renoir.

Privind mai cu atenție unul dintre tablourile sale, o odaliscă în șalvari albaștri șezînd în fața unui perete

decorativ în roșu cu motive în negru, avînd alături un vas persan în suavități de albastru mai deschis și o tăblie de șah așezată jos, i-am spus lui Matisse că armonia acestui tablou aduce întrucîtva cu aceea a covoarelor din epoca șahului Abbas zise de Ispahan (secolul al XVI-lea).

Atunci Matisse m-a poftit în camera alăturată unde mi-a arătat o mulțime de fișii de borduri de covoare din epoca amintită.

Am rugat să-mi spună dacă tabloul acela, care îmi plăcea mult, putea fi achiziționat, la care maestrul mi-a răspuns negativ.

Dar cu trei ani mai târziu, cînd l-am revăzut în atelierul său din Paris, din Boulevard Montparnasse, i-am repetat rugămintea și el s-a arătat mai dispus să mi-l vîndă în cazul cînd muzeul orașului Paris „Petit palais“ care dorea să-l rețină, nu s-ar hotărî să-l ia. Astăzi tabloul figurează în acel muzeu.

Cu prilejul vizitei mele la Nisa, Matisse îmi arăta desenele pentru ilustrarea poemelor lui Ronsard, explicîndu-mi cum a ajuns la ele după diverse faze prin care a trecut desenul inițial, care a fost purificat și stilizat.

În convorbirea noastră de la Paris, ne-am oprit în fața unui tablou *Faunul și Nimfa*, pictat în călătoria sa recentă prin Tahiti.

Orcine și-ar închipui că e vorba de o scenă mitologică cu un mascul încornorat, păros, cu mușchii latură, rîvnind la o nimfă bălaie.

Asemenea pînze s-au pictat de veacuri și există în toate muzeele și nu ar fi fost interesant ca un pictor inventiv ca Matisse să le repete.

În fața acestei pînze a lui Matisse mi-am dat seama că demonul culorii care-l stăpînește pe artist, nu-i dă răgaz, meșterul necunoscînd vreun răgaz, căci abia ajuns la un punct de evoluție, găsește în sine forța pentru un nou avînt.

Am mai scris o dată că Matisse mlădie imposibilul, armonizează disonanța și înalță deformarea pînă la stil.

Acest panou decorativ, *Faunul și Nimfa*, în fața căruia mă găseam, ar fi pentru orice neofit, dar mai cu seamă pentru orice fariseu al artei, o abracadabrantă încercare, un lucru absurd, de un cromatism de halucinat, în sfîrșit un lucru lipsit de sens și în special de „desen“. Ah! acel „desen clasic“ în numele căruia toți nepoștii pretind artiștilor o caligrafie poncifă și fără de viață și pe care orice „rapin“ (adolescent de pe băncile unei academii) le-ar putea servi. Să-i auziți pe acești esteți ai formelor sleite spunînd că ei rămîn la „arta clasică“, ca și cum clasicii n-ar fi fost și ei la rîndul lor inovatori. Giotto e revoluționar față de Cimabue, Masaccio față de Giotto, Leonardo față de Boticelli, Rembrandt față de Franz Hals etc. etc.

Bineînțeles că nu toți sînt hărăziți să facă asemenea salturi, ei se numără pe degete. Matisse, Picasso, Modigliani sînt meșterii liniei suple și expresive de o intensitate unică printre contemporani.

De pildă, marele post-impresionist Bonnard rămîne pictorul petelor de culoare ce rodesc în armonii inedite, suave și surprinzătoare, ce se revarsă luminos și unduios. Nimeni nu a smuls albului, galbenului, portocaliului și albastrului atîtea îngemănări fericite, atîtea bucurii și irizații, atîtea sublimații și evanescențe paradisiace.

Dacă unii contemporani care au trecut prin fauvism, excelează prin simplificarea paletei, reducînd-o la senzația culorii pure, smulsă din tub, Bonnard din contră e pictorul claviaturii infinite.

El era așa de preocupat de procesul coloristic al tablourilor sale, încît le credea totuși neterminate. Bonnard a fost văzut o dată într-o expoziție, scoțînd din buzunar un mic tub de culoare din care, luînd puțină pastă, întărea cu degetul unele accente.

Cînd l-am cunoscut, veneam de la Londra unde mă fermecaseră cîteva picturi de ale sale din muzeul „Tate Gallery“. Spunîndu-i toate acestea, m-a întrebat dacă

albul șervetului de masă se menține așa imaculat cum l-a pictat, dacă irizațiile în galben și portocaliu nu pâliseră din cauza timpului etc.

Dacă Matisse, cu toată afabilitatea sa, era mai tranșant în păreri, Bonnard era mai reținut, mai impalpabil ca și pictura sa intimistă.

Pe Derain l-am cunoscut pe stradă, în 1930, în fața vitrinei unei galerii, unde se opri să admire o mică figură de Corot.

Am intrat în vorbă cu dînsul, spunîndu-i că posed o pictură de a sa, reprezentînd un nud șezînd pe un scaunel de atelier, de profil, în fața unei draperii verzi, apoi un pastel, spate de femeie și o sanguină *Nud șezînd și ridicînd o mîină deasupra capului*, lucrări pe care și le-a amintit, cînd i-am spus de unde proveneau.

M-a invitat în atelierul său clădit anume în acest scop, unde l-am găsit pictînd după model.

Pe pereți, în afară de cîteva pînze ale sale, am remarcat un delicios mic Renoir și două peisaje din Italia ale lui Corot.

Ca mobilier, nimic mai atrăgător ca o masă mare pe care erau răspîndite echere, compasuri, rigle etc., pe deasupra cărora domnea un mare glob, montat pe un suport de aramă.

Peisajele sale sînt sintetice și uneori par pictate din iuțeala automobilului, atît de dinamice par trunchiurile și coroanele arborilor.

Compozițiile lui Derain sînt riguroase și monumentale, materia sa de culoare e generoasă și armonia sobră. Deși amintește pictura veche a muzeelor, totuși Derain are un stil propriu care apare în orice pictură a sa.

Raoul Dufy, pe care l-am cunoscut în 1931, e contrariul lui Derain. Arta sa nu e greoaie, viziunea sa e sprintenă și cu multă fantezie și exuberanță de colorit, surprinzătoare, mișcarea e redată parcă ar rula un film (cursele sale de cai în acuarelă).

Cînd l-am vizitat în atelierul său, m-a lăsat să aleg ce voiam. Am reținut o acuarelă *Curse de cai la Ascot*, o guașă, studiu pentru tabloul *Pictorul și atelierul său* și apoi un mare desen în peniță *Nud șezînd*, iar dînsul mi-a oferit un desen, peisaj din sud, dedicîndu-mi-l.

Nu-mi închipuiam atunci că Dufy e cel mai mare pictor desenator mural contemporan. Abia după ce am văzut imensul perete al pavilionului Electricității din Expoziția universală de la Paris din 1937, pe care l-a compus atît de original și cu fantezie, stîrnind admirația tuturor, mi-am putut da seama de acest lucru.

Dunoyer de Segonzac, pe care l-am cunoscut în anul 1933, într-o galerie de unde cumpărasem un peisaj al său în acuarelă, e artistul riguros al unei tradiții franceze ce pune preț mai întîi pe compoziție, desen și culoare locală.

Dunoyer de Segonzac e un sobru și viguros peisagist în pictură. În desen, laviu și acuarelă e mai larg și mai aerian, linia sa din peniță e sprintenă și ascuțită, cred că e cel mai mare desenator contemporan de peisaje în peniță, laviu și acuarelă.

În anul 1937, cînd i-am reținut o magistrală operă, un peisaj din Île de France, în peniță și laviu, m-a rugat să i-l mai las pentru expoziția sa din 1937 de la Biblioteca Națională.

Îl întîlneam deseori cu prietenul său, sculptorul Despian, la cafeneaua „Deux Magots”.

Cînd am vizitat împreună expoziția retrospectivă Cézanne din 1936 am fost foarte impresionați și, la ieșire, Segonzac mi-a afirmat că nu-și închipuia pînă atunci că în vremea noastră a trăit un pictor de talia unui Rembrandt.

De la sculptorul Despian am cumpărat două sanguine, două statui de nud pentru care avea o predilecție excelentul sculptor portretist.

Tot la Paris am făcut cunoștința pictorului italian Massimo Campigli. Fiind însurat cu romînca Magdalena

Rădulescu, a fost la noi în țară prin 1931, când i-am pozat pentru un portret; de asemenea și soția mea. Cu prilejul expoziției sale am reținut o compoziție *Două femei din Argeș*.

Pentru mine, Campigli e cel mai valoros pictor italian contemporan, arta sa are un stil propriu, un specific ce ține de tradițiile etrusce de la care pornește pentru a le interpreta în sensul cel mai actual al cerințelor artei.

Magdalena Rădulescu a fost influențată de arta soțului său. Ea a divorțat dar nu și de pictura lui, după cum glumeam eu pe atunci.

Dintre toți sculptorii contemporani, am simțit o puternică atracție pentru Aristide Maillol, poate că și pentru că viziunea sa era înrudită cu aceea a pictorului Renoir, pe care l-am îndrăgit prin simțuri, temperament și înclinații panteiste. Am găsit în opera acestor doi artiști întruchiparea idealului meu artistic.

Pe sculptorul Aristide Maillol aproape că nu-l vedeai la Paris, el trăia retras vara la Marly-le-Bois, o mică localitate din împrejurimile Parisului, iar toamna și iarna se retrăgea la Banyuls pe țărmurile Mediteranei.

S-ar putea spune că între Atica și câmpiile virgiliene s-a scurs viața celui mai mare plastician al zilelor noastre.

Ca și anticii, Maillol are cultul unui tip propriu de frumusețe către care tinde arta sa.

A rămas mediteranean într-o epocă de frământări expresioniste și de predilecții absconse.

Un fericit instinct al volumelor și al proporțiilor l-a condus pe Maillol la dăltuirea unor capodopere cum ar fi: *Baigneuse accroupie*, denumită și *Mediterrana*, *Nud de femeie* șezând într-o atitudine gânditoare cu capul aplecat în mână, apoi *Flora*, *Pomona*, *Libertatea înălțată*, cele trei nuduri la scăldat etc.

Când am fost la dînsul, la Marly-le-Bois, m-am oprit la un nud în picioare și cu brațele tăiate, ce amintea

puțin *Afrodita din Cyrena*, lucrare din perioada elenistică, faza mai decadentă a artei grecești, dar nelipsită de căldură și fior senzual, ce a transmis-o și a rodit în arta lui Maillol.

A intervenit războiul, Maillol a murit și nu știu dacă voi mai avea prilejul să mai revăd aceste opere, care m-au entuziasmat prin noblețea lor de atitudine, prin proporția, echilibrul și plenitudinea formelor.

Numai pacea la care rîvnește omenirea iubitoare de libertate, adevăr și frumos va reuși să restabilească circulația bunurilor artistice și intelectuale.

Îmi aduc aminte că atunci când am fost la dînsul, directoarea Institutului „Rançon” l-a invitat să mai vie la Paris prin ateliere, dar Maillol i-a răspuns: „Lăsați tinerii să vină la mine ca să le spun ceea ce aș fi dorit să mi se spună când eram eu tânăr”.

Ca încheiere la acest capitol privind arta contemporană franceză, reproduc mica prefață scrisă pentru catalogul expoziției de artă modernă franceză organizată de mine la Fundația Dalles în decembrie 1935:

«Ne place să judecăm pe contemporani prin raport cu cei vechi, orice nouă încercare deranjează obiceiurile noastre, căci amintirea muzeelor ne urmărește încă.

Pentru a judeca opera de artă, ne lăsăm în genere aserviți de calitatea reprezentativă a operei. Clasăm mai degrabă după subiect și după gen.

Acest despotism al subiectului este atavic, latura pur picturală ne scapă adesea.

Care trebuie să fie pentru noi învățămîntul marelui secol de artă care este al XIX-lea secol francez?

Cu cît artistul se apropie de natură, cu cît se depărtează de convențiile academice, cu cît se apropie de adevăr, cu atît devine mai sintetic.

Ceea ce izbește într-o pînză a artiștilor contemporani nu este decît rezultanta unui lung șir de cuceriri, pe care pictura franceză le-a făcut de la romantism pînă azi, trecînd prin impresionism.

Cînd Delacroix scria: „Dușmanul oricărei picturi este griul, să se excludă orice culoare pămîntie“, el întrevedea profetic viitorul picturii franceze.

O jumătate de secol mai tîrziu impresioniștii regăsesc intuiția maestrului, cu toate că înaintea lor, peisagiștii școlii din Fontainebleau pierduseră contactul cu Delacroix, care simțise prospețimea unei palete luminoase și care împinsese tehnica pînă la divizarea petelor prin hașuri.

Maestrii de la Fontainebleau, cu toate că părăseau atelierul pentru a lucra în plină natură, paleta lor rămînea încă greoaie. Ruskin a remarcat-o la rîndul său: „Eliminați griul, negrul, brunul și tot acest gudronaj al peisagiștilor francezi de la mijlocul secolului, care par a privi natura într-o oglindă neagră“.

Emanciparea definitivă o datorăm impresioniștilor francezi.

Manet, înaintea lor, dezbărîndu-se de bucătăria de școală, făcuse tabula rasa cu modelul academic și renunțase la „rondebosse“ și clar obscur.

Manet modela în lumină fără umbră și pînza sa numită *Olympia*, expusă la salonul din 1865, a fost semnalul unei mișcări de emancipare, la care au aderat tinerii artiști independenți: Monet, Renoir, Basille, Sisley, Cézanne, Pissaro etc. care vor determina curentul impresionist.

Totuși, analiza luminii, impresiunea clipei făceau pictura impresionistilor mai fugitivă, mai efemeră. Forma și soliditatea lucrurilor se zdruncina, ei se îndîrjeau să urmărească senzația vizuală prin atmosferă; ei nu mai găseau decît vibrații.

Cézanne și Renoir își dau seama și restabilesc o disciplină a formei, a volumului, a compoziției.

În momentul de față, Matisse și Bonnard sînt la apogeul unei arte pline de subtilitate și de vioiciune cromatică.

Marquet restabilește în peisajul francez rațiunea pe care haosul senzațiilor o tulburase de partea celor mai

tineri, excepție făcînd creația impulsivă a unui Utrillo; Derain desfășoară darurile sale către un nou clasicism, temperamentul lui Dunoyer de Segonzac împerechează vigoarea unei materii grase și abundente cu studii de ordonanță și compoziție, ca și cum ar vrea să regăsească naturalismul marilor pictori, un Courbet și un Corot în apogeul lor.

Anumite îndrăzneli ale acestor pictori au putut cîteodată să contrarieze senzațiile noastre obișnuite. Ar trebui să urmărim încercările lor, să-i înțelegem și să antrenăm sensibilitatea noastră mai aproape de viziunea lor.

Fiecare poate iubi sau respinge anumite lucruri, dar să nu uităm sfatul marelui Poussin care spunea: „*Considerez bien, Monsieur, que ce ne sont pas des choses que l'ont peut faire en sifflant*“.¹

Expoziția a avut răsunset dar a dat loc și la unele controverse în legătură cu tabloul lui Matisse *Nud în atelier*.

Am publicat atunci în *Rampa* din 30 decembrie 1935, o notă „Matisse și publicul“ pe care o reproduc mai jos:

„Cînd m-am decis să expun colecția mea de artă modernă franceză, am contat de la început, într-o măsură oarecare, pe rezistența publicului pentru unele opere din școala contemporană, între care pentru cele de Matisse, apoi de Bonnard și Dufy. De aceea în scurta mea prefață «Culoare și lumină» am prevenit pe vizitatori și mi-am permis a sugera anumite norme.

În Franța chiar, acești meșteri n-au fost primiți așa dintr-o dată, înțelegerea a venit cu timpul, deoarece arta lor răstoarnă de la început ceea ce tradiția și rutina au practicat.

Într-un studiu «Modernisme et tradition», Henri Matisse spune: «Am rupt deci definitiv cu aparența. A copia obiectul nu mă interesează. De ce să pictez mere adevărate? Ce interes poate să aibă să copiezi un obiect

¹ Considerați, Domnule, că acestea nu sînt lucruri care se pot face fluierînd.

răspîndit în natură în cantități nelimitate și pe care le poți visa întotdeauna mai frumoase. Ceea ce contează este raportul obiectului cu sine, cu personalitatea sa și puterea pe care o are artistul de a organiza senzațiile și emoțiile sale».

Vizitatorii care în fața tabloului lui Matisse repează imaginea cu echivalentul realist pe care-l concep obișnuit sînt surprinși; de exemplu *Nudul în atelier* li se pare diform și prost desenat, verdele exterior crud, culorile din interior stridente, lipsă de modelaj, lipsă de umbre. Dar dîșii merg pe o cale greșită căci Matisse scrie:

„Am regretul culorii proaspete, limpede, pure și sînt totdeauna mirat de a vedea că se tulbură, fără a fi necesar, culorile frumoase; marea achiziție modernă este de a fi găsit impresia prin culoare la care s-a adăugat ceea ce se numește «fauvism» și mișcările care i-au urmat expresiei prin desen“.

Matisse e preocupat de ansamblu și declară: „Tabloul este făcut de suprafețe divers colorate din care rezultanta creează o «expresie»“.

Să vedem cum a ajuns Matisse la aceasta: «Pictura mea mai întîi observă gama meșterilor, pe care îi studiez la Louvre. Pe urmă paleta mea se luminează sub influența impresioniștilor, a lui Cézanne și a orientailor. Tablourile se stabilesc prin combinații de pete și arabescuri». Aceste citate sînt suficiente pentru a ne lămuri tabloul *Nud în atelier*.

Opera se apropie de arta persană, avînd un caracter decorativ propriu oriental și e susținută cu exuberanță cromatică.

Așa fiind, de ce să cerem unui artist să vadă și să creeze numai în sensul obișnuit al rutinei, de ce nu l-am urma în calea cercetărilor sale?

Matisse spune: «În alte părți artiștii se mulțumesc să susțină drapelul lor, în timp ce la Paris au gustul riscului și îndrăzneala necesară la toate creațiile, iată de ce totul se susține»“.

Nu pot încheia însemnările privind arta franceză contemporană fără să amintesc pe interesantul personaj ce a fost negustorul de artă Ambroise Vollard care, atunci cînd Picasso, Matisse, Rouault, Vlaminck, Derain etc. nu erau încă cotați, el le cumpăra tablourile cu toptanul.

Renoir spunea că negustorii de artă au fost totuși necesari după dispariția mecenatilor căci dacă bietul pictor ar fi fost obligat să alerge după amator înainte ca acesta să-l caute, ar fi murit de foame.

Ambroise Vollard, originar din insula Réunion, după studii de drept la Paris, în loc să se dedice avocaturii, simțind o atracție pentru comerțul de pictură, se stabili în 1894 ca negustor de tablouri în Rue Lafitte.

Spirit viu și pătrunzător, bun psiholog, cu înclinație spre paradox și umor, avu buna inspirație să se ocupe cu predilecție de arta acelor talente inovatoare care se izbeau de neînțelegerea publicului și erau ostră-

cizați de oficialitatea academică. Vollard, întrevăzând viitorul, se apropia de cercul artiștilor ce căutau noi orizonturi, dintre care cel mai original și puternic era Cézanne, considerat ca ratat în lumea artelor oficiale și chiar de către unii intimi prieteni, între care și Zola, care în romanul *l'Oeuvre* face aluzie la eforturile nereușite ale lui Cézanne pentru o artă nouă. Trebuie însă relevat că cei mai de văză artiști ai epocii, dintre care începuseră a fi consacrați Renoir, Monet, Pissarro, aveau pentru Cézanne o mare stimă.

În cartea sa *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Ambroise Vollard ne spune: „Cînd deschisei magazinul meu în Rue Laffite, în 1894, mișcarea impresionistă triumfa. Totuși unii se orientau în altă parte. Pentru că pictura nu e lucru imuabil. Cum ar putea să se eschiveze ea de nevoia de reînnoire, de această necurmată evoluție care se manifestă în toate formele artei?” Directorul general al Artelor de pe vremuri, Henry Roujon, spunea: „*Nous avons le devoir de suivre le goût du public et non de le précéder*”¹.

În această atmosferă, Vollard organizează în galeria sa o mare expoziție a operelor lui Cézanne, în anul 1895, luna decembrie.

Evenimentul fu senzațional. Cu toată ostilitatea multora, Cézanne pătrunse în conștiința artiștilor și a amatorilor mai clarvăzători. Artă de revoluționar, dar în același timp și de o solidă organizare a senzațiilor plastice, pictura lui Cézanne trece în primul plan al picturii contemporane.

Ambroise Vollard a câștigat faima sa de animator de artă prin aceste manifestații, care depășeau cadrul ocupațiilor unui negustor obișnuit.

El ne povestește în cărțile sale cu multă vioiciune, și nu fără umor, toate peripețiile, de multe ori comice, prin care a trecut în timpul acestei prime expoziții a lui Cézanne.

¹ Avem datoria să urmărim gustul publicului și nu să-l precedăm.

Cînd în 1908 m-am întors în țară și am cunoscut cîțiva pictori ce expuneau la „Tinerimea artistică”, ei îmi vorbeau de Lucien Simon, Jean-Paul Laurens, Cottet. Cei veniți de la München pomeneau de Böcklin, de Stuck, de Uhde, în sfîrșit foarte puțini vorbeau de impresionistii Monet, Renoir, Pissarro, Sisley și aproape nimeni de Cézanne.

Abia în preajma primului război mondial și mai cu seamă după război, prin 1920, cînd în revistele și monografiile de artă se porni o entuziastă propagandă pentru arta franceză independentă, cînd revistele *L'amour de l'Art*, *L'Art Vivant* și editurile Vollard, Floury, Cres etc. consacrară numere speciale și volume pentru Cézanne, Renoir și ceilalți meșteri independenți, aproape toată mișcarea artistică, tineretul de prin toate țările fu câștigat acestei cauze. Muzeele și colecțiile particulare înmulțindu-se, săli întregi fură consacrate artei moderne franceze renovatoare.

Între 1920 și 1927 am făcut cîteva călătorii la Paris, dar n-am încercat să pătrund la Vollard, pe care-l cunoșteam însă din cărțile sale și din legenda ce circula împrejurul persoanei sale.

Timid din fire, îmi dădeam ușor seama de ce putea însemna un mic burghez al unei țări mai sărace, a cărei monedă nu valora decît 2 centime aur, față de colecționarii americani, englezi, olandezi și elvețieni, purtători de cecuri de cecuri în sterline, dolari, florini etc.

Totuși, într-o zi m-am hotărît să bat la ușa lui Vollard și, cu această intenție, ridicîndu-mă de la „Café de la Rotonde” mă întîlnii cu un pictor român care era pe atunci stabilit la Paris. Îi spusei intenția mea, la care artistul zîmbi cu un aer cam încrezut și-mi vorbi ca un protector, după cum unii locuitori ai metropolelor vorbesc cu rudele lor din provincie: „Nu ești interesant aici domnule. Poți să iscălești un cec ca miliardarul Barnes, care a plătit 7 milioane de franci pentru marele tablou cu jucătorii de cărți de Cézanne? Dacă nu, cum-pără reproducerile colorate și întoarce-te la București!”

Riposta a căzut ca un trăznet și m-a dezorientat. M-am întors trist și îngândurat pe jos prin „Avenue de l'Observatoire” și prin grădina Luxemburg pînă în cartierul Latin unde locuiam.

De altfel erau și în țară compatrioți care nu mă aprobau în achiziționarea de artă modernă franceză, unii care nici nu-și dădeau seama de sensul acestei arte, surîdeau și comentau ironic tablourile lui Cézanne, Matisse etc., alții gravi și pretențioși mă sfătuiau că nu avea rost această sforțare a mea o dată ce nu puteam achiziționa *Loja* de Renoir sau un tablou vestit ca pînza *La maison du pendu* de Cézanne.

Am rămas aproape toată noaptea pe gînduri. Înviorat de aerul proaspăt al dimineții, m-am recules și m-am gîndit că recomandăția unui prieten comun ar fi putut totuși să-mi dea, cel puțin un mijloc de a mă introduce, dacă nu un prestigiu egal cu acela al milionarilor purtători de cecuri în aur și devize forte.

După prînz, cu un taxi, ajung în cîteva minute în fața hotelului particular al lui Vollard, din Rue Martignac, nr. 28.

Prezintă portarului cartea mea de vizită și sînt înștiințat că domnul Vollard mă va primi sus la etaj.

În hol, la parter, sculpturi în bronz de Renoir și Maillol, cîteva cadre prin colțuri. Urc scara monumentală de piatră și sînt poftit într-o mare încăpere, ce după mobilier pare să fie o sufragerie, deși nu era nici urmă de porțelanuri și argintărie.

Dar ce desfătare pe pereți! Îmi arunc ochii pe panoul din fața ferestrelor, e minunatul tablou *Baigneuse* a lui Cézanne, o pînză mare, lată de vreo doi metri, pe care-l prefer aceleia ceva mai mare din colecția „Pellerin”.

Ce armonie somptuoasă! Prin calitățile plastice și constructiviste această pînză poate rivaliza cu cele mai frumoase tapiserii gotice. Un cer albastru cu rotogoalele albicioase ale norilor, verdele gros și profund al pădurii, trunchiuri solide de copaci în brun gălbui prin luminiș,

nuduri de o carnație roz-gălbuie, un singur nud bărbătesc, de o tonalitate cam portocalie, rufăria de un alb cu reflexe albastre, iar în primul plan coșuri cu fructe savuroase.

Aș fi stat o zi întreagă în această cameră, dacă s-ar fi putut. Pe un alt perete, în față, la centru, un mare tablou cu nuduri de Renoir, o variantă a celebrei pînze din fosta colecție a doctorului Blanche. De astă dată Renoir atenuase preocupările liniare mai accentuate. Freamătul naturii înconjurătoare, vibrațiile luminii blonde dădeau pînzei un fior panteist. Un alt tablou, un frumos Degas, un nud roz cu reflexe de scoică, ieșind din baia cu irizații de gris perle, dincolo o altă minune, un nud de Renoir, o nimfă păgînă, pictată în tonalități de carnații roze sidefale. Nu o blondă din țara Rinului, ci făptura senzuală pe care lumina sudului o învăluie în reflexe argintii; în sfîrșit, portretele lui Vollard, atît de bine cunoscute, pictate de Cézanne, Renoir și Bonnard.

Niște pași greoi ca ai unui temnicer mă trezesc. E Ambroise Vollard. Ce figură stranie, asimetrică, e atît de puțin parizian, un bărbat solid, înalt, spătos, ca un gigant, o figură severă, urîță și exotică. Dacă nu aș fi știut că e Vollard, l-aș fi putut lua drept un argat, plantator de bumbac din Texas sau un cultivator de cacao din Caracas.

— Veniți din România? Cum e situația acolo? Îmi spuneți că lucrați în textile, sînteți inginer? Parcă aveți o țară bogată în cereale și petrol?

Simțeam cum Vollard căuta să ocolească discuțiile asupra picturii, ceea ce am remarcat și cu alt prilej, evita conversațiile estetice, de altfel s-a și explicat într-o prefață.

I-am spus că am simțit scutul (*le bouclier*) pe care mi-l întinsese și că nu am venit să-l inoportunez pentru trîncăneală și curiozități estetice, dar, dorind să achiziționez o pînză de Cézanne, l-am întrebat sfios, dacă 100 000 de franci erau suficienți pentru o natură moartă

de genul aceleia care se găsește pictată în marele tablou al nudurilor lui Cézanne.

— Nu-i cu puțință, răspunse Vollard, și-mi scoase din camera alăturată plină de pânze neîncadrate, două portrete mai mici de Cézanne. Unul de femeie, într-o tehnică mai largă, tușa moale ce amintea maniera lui Delacroix, și altul mai sintetic și expresiv, *Le Buveur*. M-a întrebat dacă avem în țară tablouri de pictură modernă franceză. După ce i-am dat informații cu privire la pânzele aflate la noi, îi spusei că multă lume de la noi e familiarizată cu pictura modernă. De altfel, în lumea artelor, ultimele generații se formează în atelierele din Montparnasse și orice „propos” sau „butadă” din cercurile artistice pariziene ajungeau cu iuțea vântului la București.

Cum îi explicam că nu văzusem la Luvru nici un Degas așa de larg pictat ca cel de pe peretele din față, cu toate că acolo o sală întreagă e plină cu opere ale acestuia, ce-i drept mai academice, Vollard mă pofti să-i văd colecția de opere de Degas, ce se afla expusă în marea galerie de la parter. O! Ce sărbătoare a ochilor! Nuduri, nuduri în vârtejuri și spirale, mai toate pasteluri! Degas reușise să obțină din acest material o tușă grasă și străluciri ca de smalt persan în tonalități de bleu turquoise, roz, portocaliu, verde émeraude etc. ceea ce alții nu obțin nici în ulei!

I-am exprimat mirarea mea că la Louvre, Degas e încă incomplet reprezentat. Vollard îmi împărtășește părerea lui Renoir: „Dacă Degas ar fi murit la cincizeci de ani, ar fi rămas un pictor salonard”. Apoi mă întrebă dacă îmi place pictura lui Van Gogh. I-am răspuns că arta acestuia e a unui halucinat. Forma rămîne de multe ori schematică, dar tocmai pentru că se sprijină mai mult pe expresivitate cromatică, pictura sa înclină uneori spre un decorativ care aduce pe departe cu vitraliul gotic. Cézanne și Renoir rămîn pentru mine Olimpul plastic, deoarece arta lor e mai senină. Vollard

îmi spuse că nici Cézanne, nici Renoir nu făceau caz de arta excesivă a lui Van Gogh.

Adăugă apoi că arta lui Van Gogh a avut mai multă priză în țările nordice, temperamentul acestor popoare avînd poate nevoie de senzații excesive de lumină și căldură.

Întrebîndu-mă ce pictori contemporani preferam, i-am indicat pe Matisse și Bonnard, și i-am spus că îmi plăcea și Utrillo și că nu-l puteam înțelege întotdeauna pe Picasso în intențiile sale prea întortocheate prin abstract.

Am arătat că îmi plăcea desenul lui Picasso și am profitat de acest prilej pentru a-i exprima admirația pentru cărțile de artă ce le-a editat cu ilustrații de Bonnard, Picasso, Rouault, Laprade, Segonzac, Dufy, Derain etc.

Mi-a arătat exemplare din *La maison Tellier* de Maupassant și *Mimes des Courtisanes* a lui Lucien, în traducerea lui Pierre Louys, cu ilustrații din monotypurile lui Degas; aceste cărți sînt capodopere în arta editurii.

Am cumpărat atunci *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, cu ilustrații de Picasso, carte care va rămîne o delectație pentru orice bibliofil, și *Daphnis et Chloe*, *Parallèlement* etc. ilustrate de Bonnard care sugerează senzații de pur rafinement.

M-a întrebat dacă îmi place Alfred Jarry și la plecare mi-a dat, cu un autograf, cartea acestuia *Les Réincarnations du père Ubu*.

Incontestabil că personalitatea lui Vollard trebuie să intre în legendă încă în viață fiind, însă succesele, gloria, loviturile de milioane nu l-au abătut din drumul său; la vîrsta lui era încă setos de muncă și inițiativă, așa cum după primele succese de negoț cu stocul său de cîteva sute de tablouri de Cézanne, se avînta spre descoperirea noilor talente.

Cînd, în anul 1948, Tristan Tzara m-a vizitat, stăteam de vorbă cu el în fața unui perete cu picturi și desene de Henri Matisse, Picasso, Bonnard și Marquet, marii meșteri ai picturii contemporane, pe care poetul care a stîrnit „dadaismul” îi admiră îndeosebi.

— Picasso mi-a ilustrat o carte, iar Matisse și-a terminat recent desenele pentru volumul meu de poeme.

— După ilustrarea poeziilor lui Ronsard și Mallarmé e un frumos omagiu pe care Matisse vi-l aduce.

— Știi că Matisse și Marquet au aderat la comunism?

— Nu mă mir pentru acești „fauves”, care au revoluționat pictura prin 1905 și dacă cubistul Picasso a aderat mai devreme, e pentru că era spaniol și a răspuns la chemarea neamului său, care lupta eroic împotriva falangei și a fasciștilor din toate colțurile lumii. Violoncelistul Pablo Casals îmi povestea cu lacrimi în ochi tragedia poporului său. „*Ce sont des Anges!*” îmi spunea el.

Marea dramă a poporului francez din timpul ocupației germane, eroica rezistență și nevoia unei prefaceri sociale nu puteau lăsa indiferenți pe artiștii și poeții elanurilor generoase. Ei au simțit nevoia unei eliberări de servituțiile unei societăți caduce și ei se depășesc în lupta spiritului cu materia. „Aiureli”, îmi șoptea o dată un filistin, căruia îi povesteam ce-mi spunea Marquet prin anul 1933, cînd se oprise cîteva zile în București după călătoria sa de la Moscova.

L-am ascultat cu interes pe Tristan Tzara și i-am povestit la rîndul meu cum alergam în tinerețea mea din sală în sală, din oraș în oraș, din țară în țară, ca să ascult pe Jaurès, pe Guesde, pe Vandervelde, pe Verhaeren și alții.

— *Tu es alors des nôtres*¹ mi-a spus el surîzînd [...]

Pe cînd scriam aceste rînduri, mă gîndeam la Elie Faure, la marele, la entuziastul, la generosul critic și filozof, autor al aceluia neprețuit *Esprit des formes*, al vibranțelor și substanțialelor pagini *Histoire de l'Art* etc. [...]

Elie Faure a fost cel mai mare critic de artă al epocii contemporane și dacă stimez pe unii, care-mi vorbesc frumos de Rafael, Poussin și Cézanne, prețuiesc însă numai pe aceia care sînt în stare să se oprească la lucrarea unui tînăr și să descopere pe acel Rafael de mîine.

Elie Faure a fost unul dintre acei prea puțini, care a anunțat geniul lui Matisse, al lui Picasso, al vameșului Rousseau, al lui Modigliani, Derain și Soutine.

Acest poet al formelor și al culorilor era medic de profesie și se îndeletnicea cu îmbălsămarea morților, specialitate în care a rămas pînă la sfîrșitul vieții.

Elie Faure prefera să aibă de a face cu morții, pentru ca să nu fie tulburat în meditațiile sale [...]

¹ Atunci ești de ai noștri.

La începutul anului 1947, în luna martie, m-am hotărât să dăruiesc poporului colecția mea de artă românească.

Spuneam atunci asistenței care m-a sărbătorit la Ministerul Artelor și apoi la inaugurarea muzeului pe care l-am dăruit: „E în dragostea aceasta a formelor și a culorilor ceva care depășește pe cea a simțurilor singure, ceva care purifică și ne poartă spre seninătate.

Am ajuns să înțeleg înțelepciunea celor vechi, prin liniile Parthenonului. Mi-am dat seama de năzuințele Renașterii, prin fresca lui Rafael, *Scoala din Atena*, aceste opere ne uimesc după cum ne înmărmurește excitația mișcării astrelor pe bolta cerească.

Voi, care v-ați antrenat în subtilitățile paletei și v-ați legănat în ritmuri, veți conveni cu mine că dragostea de formă și de lumină sînt atracții tot atît de puternice ca și cea planetară!

M-am întrebat uneori dacă omenirea va ajunge să mai dea un Parthenon, dacă se mai poate depăși ceea

ce este unic, dacă se mai pot realiza fresce ca cele ale lui Michelangelo de la Vatican?

Răspunsul mi l-au dat operele unor contemporani, căci nu mai e nevoie să repetăm formele celor vechi, dar să rămînem în spiritul lor.

Pe meleagurile noastre a luminat Luchian și dacă mi se va atribui un merit va fi și acela că i-am închinat un altar.

Am dăruit poporului colecția mea de artă, deoarece și talentele pe care le-am întrunit sînt ale poporului, ele fac mîndria lui, altfel aș fi trădat și poporul și pe artiștii cărora le-am cules rodul.

Pe pragul unei lumi noi, aduc acestui popor, izvor nesecat de energii și elanuri, în mijlocul căruia am văzut lumina zilei, omagiul meu recunoscător pentru ideile generoase pe care mi le-a inspirat“.

CUPRINS

Prefață	7
Arta și poporul	15
Forma	18
Considerații asupra culorii	23
Reflecții la o expoziție	28
În jurul peisajului industrial	29

DESPRE ARTIȘTI ROMINI

Grigorescu	33
Despre Grigorescu	53
Reflecții asupra picturii lui Ion Andreescu	55
Ștefan Luchian, iluminatul	62
G. Petrașcu	71
Th. Pallady	94
N. Tonitza	109
Despre Tonitza	117
Un prilej de aduceri aminte	119
Camil Ressu	122
Pe marginea expoziției retrospective Iosif Iser	131
C. Medrea	134
C. Baba	141

DESPRE ARTIȘTI STRĂINI

Leonardo da Vinci	150
Centenarul lui Cézanne	157
Cum îl înțeleg pe Cézanne	161
De vorbă cu Henri Matisse	167
Auguste Renoir	171
A. G. Venețianov	180
Pictorul V. I. Surikov	183
V. V. Stasov	194

INSEMNĂRILE UNUI AMATOR DE ARTĂ

Constanța. Adolescența. Anvers, Paris.	
Călătorii în Orient și Grecia	207
Societatea „Arta română”, Ressu, Iser, Steriadi	230
Theodorescu Sion, N. Dărăscu	238
Gheorghe Petrașcu	244
Criticul Virgil Cioflec și alții. Simu, Kalinderu	251
Cartierul Sf. Vineri. Anticarii din centru	264
Mediul artistic și literar dintre cele două războaie mondiale.	275
Al. Bogdan-Pitești	284
Colecționarii Dr. I. N. Dona, Lazăr Munteanu și alții.	296
Colecționarul prof. dr. Cantacuzino. Diverse concursuri pentru monumente, polemicile iscate. Unii sculptori contemporani. Colecționarii acad. prof. G. Oprescu, dr. Mircea Iliescu, ospătarul Apostol	307
Pallady.	316
Tonitza	325
Șirato	336
Eustațiu Stoenescu, Ștefan Popescu, Henri Catargi, Lucian Grigorescu, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba	343
Arta abstractă	350
La Paris, după primul război mondial	352
Pictorii francezi Marquet, Matisse, Picasso, Derain, Bonnard, Dufy, Dunoyer de Segonzac, sculptorul Maillol	354
Expoziția de artă franceză modernă, București 1935, Dalles.	358
Editorul de artă Ambroise Vollard	371
Criticul de artă dr. Elie Faure	378
Donăția Zambaccian	380

Sunt, două moduri de
a crea în desenare:

1) modul simplu - pur și simplu
efranche și intuitiv pentru darurile
sale oferte în fiecare zi.

2) Metoda de a compune o
imagine și o descriere la
sfârșit în 1000 de cuvinte,
prin care ajungem la o descriere
incontestabilă sau la o descriere
nouă.

Peisaj amplu - mult, poezie, deci un
un cântec din natură, deci trebuie să
te plasezi în un loc care se vede
tehnică peșteră - care se vede în
de peșteră parte de subiect în devenit
formele din
peisaj.

Redactor responsabil: VASILE FLOREA
Tehnoredactor: LÁSZLÓ LENKE

Da la cules 23.11.1964. Bun de tipar 05.04.1965.
Apărut 1965. Tiraj 7000+170. Hirtie tipar înalt tip A
mată de 80 g/m². Fe. 16/340×840. Coli ed. 17,27. Coli
de tipar 24. Comanda 2531. Planse tipo 1. A. nr. 15.763.
C. Z. pentru bibliotecile mari 7. C. Z. pentru biblio-
tecile mici 7.74/76.

Intreprinderea Poligrafică Sibiu,
str. N. Bălcescu nr. 17 - R.P.R.
Comanda nr. 6141.

un cântec din
natură, ex. lumina, trebuie să vedă în alb, et
dar un necesar de mult un alb în
C. 71 bun, fiindcă perspectiva este apropiată de
vitală.